



الفنون الشعبية المصرية

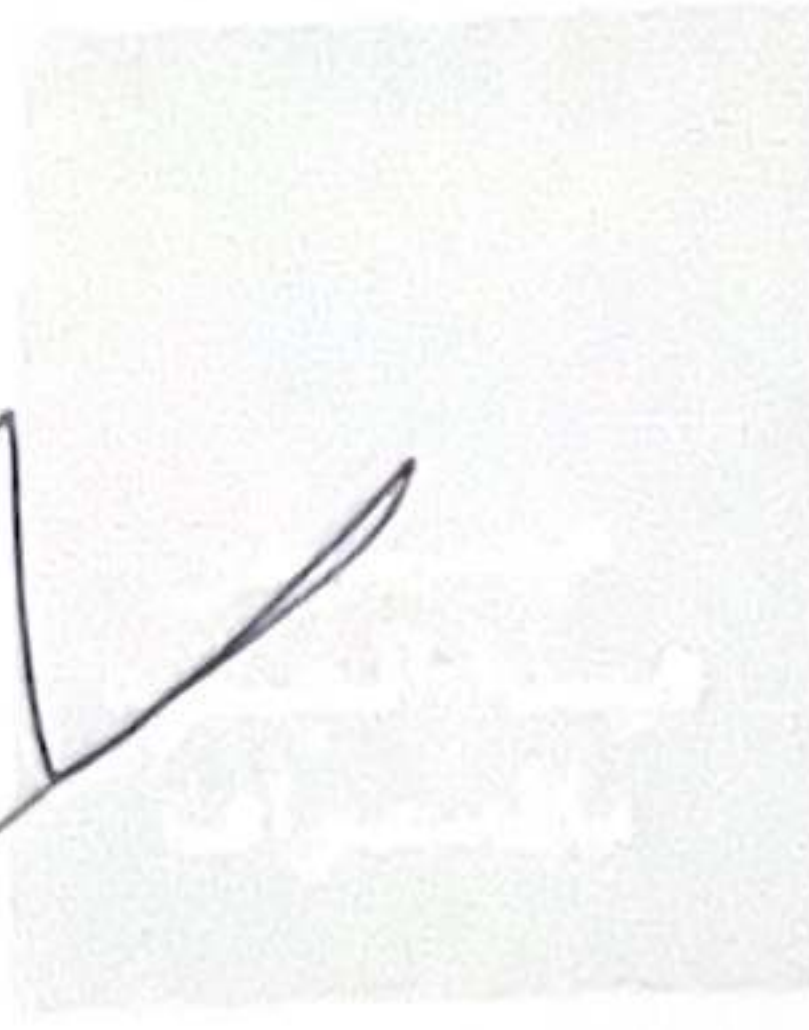
بسم الله الرحمن الرحيم

الهيئة العامة للإستعلامات

الهيئة العامة للإستعلامات

STATE INFORMATION SERVICE

Handwritten signature or mark.



الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم سالم
الفنان حسن محمد عثمان
الأستاذة ليلى أحمد عدس

حقوق الطبع محفوظة للهيئة العامة للاستعلامات

السيد الأستاذ محمد صفوت الشريف
وزير الاعلام رئيساً شرفياً

السيد الأستاذ نبيل عثمان
رئيس الهيئة العامة للاستعلامات مقرراً

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم سالم
الأستاذ فوزى عبد الوهاب رضوان
الفنان حسن محمد عثمان
الأستاذة ليلى أحمد عدس

الاستاذة ليلى أحمد عدس
الاستاذة فتحية حسين خليل
الاستاذة هدى على عبده
الاستاذة نادية فؤاد رشيد
الاستاذة سنية عبد المنعم سيف
الاستاذة منى الهامى طه

المصورون

الاستاذ عادل ابو بكر
الاستاذ أحمد المغربي
الاستاذ أحمد قرنى
الاستاذ فتحى بركات
الاستاذ أحمد الخطيب
قسم التصوير بالهيئة العامة للاستعلامات

الاخراج الفنى

الفنان حسن محمد عثمان

مسحوق قارنية
التحضير

الاستاذة عزيزة حمزة عيد
الاستاذة فتحية حسين خليل
الاستاذة هدى على عبده
الاستاذة نادية فؤاد رشيد
الاستاذة سنية عبد المنعم سيف
الاستاذة منى الهامى طه
الاستاذة عليا احمد عطية

فى هذا العدد :-

مقدمة

١٧		
٢٣	أ.د. نبيلة ابراهيم	تقديم الأدب الشعبى
٢٧	أ.د. عبد الحميد يونس	الأسطورة فى المأثورات الشعبية
٣٤	أ.د. نبيلة ابراهيم	فلكلور مصر القديمة
٤٧	أ.د. ايزيس فتح الله	الأدب الشعبى فى العصر القبطى
٦٢	أ.د. محمد عبدالسلام	الفلكلور فى العصرين المملوكى والعثمانى
٧٣	أ.د. محمد رجب النجار	مصر فى السير الشعبية المصرية
٩٥	أ.د. أحمد مرسى	المثل والفزورة فى التراث الشعبى المصرى
١٠٥	أ.د. نبيلة ابراهيم	القيم الأخلاقية فى القصص الشعبى
١١٥	أ.د. خطرى عرابى أبوليفة	الأغنية الشعبية فى مصر

الموسيقى والغناء والرقص

١٣٣	الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية	محمد عمران
١٤٩	الرقص الشعبى فى مصر	سمير جابر
١٦٤	الألعاب الشعبية فى مصر	سمير جابر
١٧٢	الموسيقى الدينية فى مصر	سليمان جميل
١٨٩	الآلات الموسيقية الشعبية	فرج العترى

الفنون التشكيلية والحرف

٢٠٥	حسن عثمان	تقديم الفنون التشكيلية والحرف
٢٠٩	عصمت احمد عوض	صناعة خرط الخشب
٢٢١	ملك السيد مرسى	صناعة الزجاج الشمعى
٢٢٩	الدكتورة زينب حجازى	عروسة المولد
٢٣٨	سامية قطبى	الحلى
٢٧٠	الدكتورة زينب حجازى	الأثاث الشمعى
٣٠٠	وداد حامد	الأزياء
٣٣٢	سوسن عامر	الروشم
٣٤١	عابدة خطاب	صناعة الخزف والفخار
٣٦٠	جودت عبد الحميد	الوحدات الزخرفية فى النوبة القديمة

العادات والتقاليد

٣٨١	الدكتور فاروق احمد مصطفى	الاحتفالات الشعبية والتقاليد
٣٩٧	أحمد أبوزيد	الموت والشعائر الجنائزية
٤٠٨	الدكتور حافظ الأسود	المناسبات الدينية
٤١٩	ميرفت العشماوى	شعائر وحفلات الزواج
٤٣٣	الدكتور فاروق اسماعيل	مرحلة الميلاد والحمل والولادة
٤٤١	المستشار وليم سليمان قلادة	الأعياد والتقاليد القبطية

تقديم

ليس أقدر على التعريف بالروح المصرية ، ذات الشخصية المتفردة ، من تقديم بعض نماذج من فنوننا الشعبية التى تمتد جذورها إلى فجر التاريخ ، فى إيقاع دائم متجدد . . تنهل من روافد متعددة لتضيف إلى الذاكرة المحملة بالمرور الحضارى ، المزيد من الإيقاع المتناغم مع العصر الذى تعيشه . .

فالأسطورة المصرية ، والفزورة ، والإيقاع الموسيقى ، والتشكيلات النحتية ، والرسوم الجدارية ، ما هى إلا الأشكال والقوالب المادية التى تتضمن مكونات هذا الشعب ، وما استقر فى وجدانه ، من معرفة وعادات وتقاليد روحية ومادية .

وفى عالمنا المعاصر الزاخر بالعلوم الحديثة التى تنقلها وسائل الاتصالات بالأقمار الصناعية تشدد حاجتنا إلى التمسك بالقيم الموروثة لنواجه تيارات وأفكار ، هى نتاج التطور السريع ، وفى نفس الوقت قد لا تكون مناسبة للروح المصرية التى ما زالت تعيش فى إطار وحدة متماسكة ، توحد بين القيم الدينية مع الحياة الدنيوية .

والمأمل للحياة الشعبية المصرية ، عبر التاريخ ، يلمس حرص الشعب المصرى على التمسك بعاداته وتقاليده ، وهو ما نطلق عليه الأصالة المصرية . . وفى نفس الوقت يتطلع إلى المزيد من التقدم عن طريق التعرف على ما يجرى فى العالم الخارجى وهو ما نطلق عليه المعاصرة . .

فالموسيقى الشعبية خرجت من المعابد المصرية القديمة .. وفنون النحت والتصوير ، قدمها المصري القديم للعالم الخارجى ليتعرف على قيم فنية غير مسبقة .. وما زالت هي المرجع الأساسى للمبدعين العالميين فى فنون النحت والتصوير . والفنون الكلامية من قصص ، وأساطير ، وسير شعبية وأغان ، وأمثال .. ما زالت مرجعا هاما للدارسين والمبدعين فى شتى أنحاء العالم ..

وفى هذا الكتاب الذى تقدمه الهيئة العامة للاستعلامات عن الفنون الشعبية المصرية .. تأكيد لقيم أصيلة ما زالت تدفع بالشعب المصرى نحو التقدم والنماء ، فى إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وهو جزء لا يتجزأ من رسالتها الإعلامية للتعريف بجوهر الشخصية المصرية ودورها الحضارى فى عالمنا الجديد .

لقد حرصت الهيئة العامة للاستعلامات دائما على توثيق المعارف ، وتوضيح الحقائق ، وتسجيل الانتصارات والإنكاسات فى أمانة علمية ، ونحن على أبواب قرن جديد من الزمان نحرص على تعميق القيم ، كما نحرص على المشاركة فى بناء مجتمع جديد .. يواكب التطور ويقف على أقدام ثابتة مستلهما تراثه وتاريخه الحضارى ..

وختاما لا يفوتنى أن أتقدم بوافر الشكر للأستاذ الدكتور ممدوح البلتاجى (وزير السياحة الحالى) للجهد الصادق الذى أعطاه لمطبوعات الهيئة العامة للاستعلامات وكان هذا الكتاب أحد روافد المعرفة التى تقدمها الهيئة فى إطار خطتها الإعلامية حتى تتواصل مع القيم التى أرساها كل من تولى رئاسة الهيئة من قبل .

هذا الكتاب لبنة نضيفها إلى صرح البناء الحضارى الذى شيده شعب مصر البناء وحافظت عليه الأجيال المتعاقبة .

نبيل عثمان

رئيس الهيئة العامة للإستعلامات

أولت الهيئة العامة للاستعلامات ، فى السنين الأخيرة ، الأعمال الموسوعية ذات الطابع الحضارى اهتماما كبيرا .

فمن هذه الأعمال الموسوعة ، التى أخرجتها الهيئة الموسوعية المصرية بأجزائها الثلاثة من العصر الفرعونى حتى مصر الإسلامية ومنها سجل رواد الفكر المصرى الحديث وتاريخهم الحافل بالإنجازات ، وليس غريبا بعد ذلك أن تفكر الهيئة العامة للاستعلامات فى تقديم موسوعة للتراث الشعبى المصرى بكل فنونه الكلامية والغنائية والموسيقية والحركية والتشكيلية فى صورة كتاب .

وترجع أهمية هذه الموسوعة الى مايلى :

أولا : أنها تعد امتدادا لما خلفه لنا الرواد الأوائل من موسوعات فى التراث الشعبى المصرى ، فقد ترك لنا العلامة أحمد تيمور ثلاثة أعمال موسوعية هي : معجم الأمثال العامية ، ومعجم الكتابات العامية ، ثم معجم التعبيرات العامية . وكذلك ترك لنا العلامة أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعبيرات المصرية ، وأهم ما يميز هذه الموسوعات أنها ، شأنها شأن الأشياء الفريدة النفيسة ، تزداد قيمتها مع تقادمها .

ثانيا : أن هذه الموسوعة تسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية بالنسبة لكل قارىء مصرى وعربى وأجنبى ، يريد أن يتعرف على شخصية الشعب المصرى وجوانب إبداعه المختلفة مجمعة فى وحدة كبيرة متماسكة ، إذ أن كل شكل من أشكال الإبداع التى تقدمها الموسوعة ، تعد لبنة فى هرم حضارى مصرى كبير .

ثالثا : أن الاهتمام العالمى الكبير بجمع مواد التراث الشعبى وحفظه من الضياع مصنفًا ومؤرشفاً ، كان دافعا لشعوب العالم لأن تقدم تراثها فى أكثر من شكل ، فمنهم من يقدم الدليل العلمى لتراثه ، ومنهم من يقدم الكتب العالمية المختلفة فى هذا المجال ، ومنهم من يقدم الأعمال الموسوعية التى تحتوى على المواد المتنوعة لهذا التراث . وتعد هذه الموسوعة بحق ، بداية على الطريق السليم فى تقديم تراثنا الشعبى للعالم أجمع فى إصدارات مختلفة .

وقد عزمت الهيئة العامة للاستعلامات على إصدار هذه الموسوعة فى مجلد واحد يشمل :

الباب الأول : يحتوى على الفنون الكلامية التى عرفها الشعب المصرى من العصر الفرعونى حتى اليوم ، وتشتمل على الأساطير والقصص بأنواعه ، الغنائى وغير الغنائى ، والسير الشعبية والأغانى والألغاز والأمثال .

كما يحتوى الباب الثانى على فنون الموسيقى والغناء والرقص والألعاب الشعبية . ويختص الباب الثالث بالفنون التشكيلية الشعبية المختلفة ، مثل فن العمارة والنسيج والسجاد والأزياء والخزف والزجاج والتصوير الجدارى .

أما الباب الرابع والأخير فيشتمل على العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية .

وقد حرصت الموسوعة على أن تكون ممثلة لجميع الفنون الشعبية المصرية كما حرصت على أن تمتد بهذه الفنون إلى أبعادها التاريخية تأكيداً لأصالتها وأصالة شخصية الشعب الذى أبدعها . ولهذا فإن هذه الفنون تتسم بالقدم والحداثة معا ، فهى أشبه بالطبقات الجيولوجية المتراسة بعضها فوق بعض ، وإذا كانت كل طبقة تنتمى إلى حقبة من الحقب التاريخية ، فهى جميعا تعد كتلة واحدة متماسكة .

وقد كان الشعب المصرى حريصا ، على مر العصور ، على المحافظة على إرث الماضى ولكنه فى الوقت نفسه ، كان حريصا على أن يضيف الشئ الكثير إلى ما ترسب فى ذاكرته وفكره وسلوكه ، ما ينسجم مع شخصيته وطبيعته وعقيدته الدينية ، ويقدر ما كان يحتفظ فى ذاكرته من رواسب الماضى ، كان يحور كثيرا منها حتى تخرج منسجمة مع تراثه الكلى الذى يحمل فلسفته فى الحياة وقيمه الدينية والدينية .

فإيمان الشعب المصرى بوحدة الحياة الدينية والدينية على سبيل المثال ، وهو يعد من أهم عناصر التعبير فى تراثه ، يبدو ممثلا تمثيلا قويا فى كل تراثه الشعبى ، ابتداء من العصر الفرعونى حتى اليوم . وسوف يرى القارىء فى كل جزء من أجزاء الموسوعة ، إلى أى حد يتحقق هذا القول فى كل أشكاله الإبداعية .

فالموسيقى الدينية المصرية ، على سبيل المثال ، بدأت مسارها من المعبد الفرعونى ، ثم تركت أثارها بعد ذلك بالآلاف السنين على الكنيسة القبطية ثم فى الإنشاد الدينى الإسلامى ، كما يقول المتخصصون فى تاريخ الموسيقى المصرية .

وبعض الألعاب التى مازال الأطفال يلعبونها فى الريف والأحياء الشعبية هى بعينها الألعاب التى لعبها المصرى القديم . ومن ذلك لعبة الحوكشة التى أخذها العالم الغربى ليطورها إلى لعبة الهوكى . وكذلك لعبة اللجم الشبيهة بلعبة « البيس بول » وكل هذه الألعاب مصورة على جدران المعابد .

وقد استمر الاحتفال بعيد وفاء النيل من العصر الفرعونى حتى العصر الفاطمى فالأيوبي فالملوكى فالعثمانى . بل أن المصريين ، كانوا ، حتى زمن ليس بالبعيد ، يحتفلون بعيد وفاء النيل وكسر الخليج .

وقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإله آمون يخرج من معبد الكرنك متوجها إلى معبد الأقصر ليجتمع بالآلهة « آبيت » آلهة الحمل والولادة لينجب منها نسلا هيا . وبهذه المناسبة كان يجتمع فرعون مصر بالملكة زوجته ، فى عيد أول السنة الجديدة إحياءاً وتكراراً لهذا الاحتفال المقدس .

ويرى الباحثون الفولكلوريون أن الاحتفال بمولد سيدى أبى الحجاج الأقصرى ، يعد شكلا دينيا حديثا للطقس الفرعونى القديم . كما يرى الباحثون فى موسيقى الأجناس ، أن أداء الاحتفال الدينى المصرى القديم ، كان يأخذ شكل الإنشاد الفردى الذى يؤديه الكاهن ، والإنشاد الجماعى الذى يؤديه الأهالى ، وذلك إلى جانب الرقصات المصاحبة للأغانى والضرب على الآلات المتمثلة فى الطبله والعود والنفير . وهم يرون أن إنشاد الطرق الصوفية لا يخرج عن هذا النظام .

على أن التراث الشعبى المصرى لا يقتصر على الموروث القديم المطور فحسب ، بل يتسع ليحتضن ما قد يكون وافدا . وفى هذه الحالة لابد لهذا الوافد من أن يتشكل بتأثير البيئة المحلية . فقد استقبلت مصر فن خيال الظل على سبيل المثال . وسرعان ما استقل هذا الفن عن مصدره الأصيل وازدهر فى البيئة المصرية الداخلية ، وبلغ أوج ازدهاره فى العصرين المملوكى والعثمانى .

واستقبل التراث المصرى الكثير من الرقصات البدوية مع البدو الوافدين . وبعد

فترة من استقرارهم أصبحت لهم رقصاتهم التي يشتهر بها البدو في مصر ، ومنها
رقصة الكف التي يصاحبها غناء الشتاوة والغناوة والمجرورة . ومنها كذلك رقصة
التحطيب التي ربما كانت تحويرا لرقصة السيوف العربية .

أما مظاهر الفنون التشكيلية الشعبية المتمثلة في الحلى والخرط الخشبى
والخزف والنسيج والزجاج وصناعة الكليم وغير ذلك من الفنون الشعبية ، فتعد كذلك
إرثا قديما يرجع إلى زمن الفراعنة . وقد ظل هذا الإرث ينمو ويتضخم إلى أن وصل
أوجه مع ازدهار الفن الإسلامى .

وليس بوسعنا ، عزيزى القارىء ، أن نسرّد في هذه العجالة ، ما تحتوى عليه
موسوعتك . وربما كانت الإشارات العاجلة كافية لتشويقك للولوج بداخلها . فلترك
إذن لتستمتع بها وإذا كنت مصريا أو عربيا أو أجنبيا ، ولم تتح لك فرصة رؤية بعض
مواد هذا التراث الفنى الثرى ، فلتمنح من هذه الموسوعة ما وسعك ذلك .
ولا تمنى إلا أن تكون راضيا عنها ، مفيدا منها ..
والله ولى التوفيق

أ . د . نبيلة إبراهيم

الأدب الشعبى

- الأسطورة في الماثورات الشعبية ● فلكلور مصر القديمة ● الأدب الشعبى في العصر
القبطى ● الفلكلور في العصرين المملوكى والعثمانى ● مصر في السير الشعبية
- المثل الشعبى ● القيم الأخلاقية في القصص الشعبى ● الأغنية الشعبية

مقدمة

استاذ دكتور / نبيلة ابراهيم

فى البدء كانت الكلمة :
قال تعالى : « بديع السموات والأرض
واذا قضى أمراً فإنما يقول له كن
فيكون » .

(سورة البقرة ١١٧)

وقال تعالى : « وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني
بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين » .
(سورة البقرة ٣١)

وقال تعالى : « فتلقى آدم من ربه
كلمات فتاب عليه إنه هو التواب
الرحيم » .
(سورة البقرة ٣٧)

فمنذ بداية الخلق كانت الكلمة المنطوقة وسيلة التواصل بين الخالق
والمخلوق . ثم أصبحت وسيلة التراسل والتواصل بين الناس بعضهم بعضاً .
والتراث الشعبى يقوم أساساً على الكلمة المنطوقة . فبالكلمة يتخاطب الناس
ويعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم . وبالكلمة يغنون ويقولون الحكم ويبدعون
الحكايات وينلقون الأخبار ، ويتوسلون بطقوس سحرهم بل إن الكلمة كثيراً ما تكون
عنصراً أساسياً فى تشكيلاتهم الفنية .
وليس غريباً أن يتدع الإنسان التعبير الفنى بالكلمة إلى جانب الاستخدام
النفعى لها فى حياته اليومية . وليس غريباً أن يتدع الإنسان فى جميع أنحاء العالم
أشكالاً واحدة من التعبير الفنى بالكلمة ، فكل شعوب العالم عرفت الأسطورة ،
والقصص الشعبى بأشكاله المتنوعة حتى الغنائى منه . وكلها عرفت الأمثال والأقوال
المأثورة والألغاز والأغاني والتعاويد . ذلك أن هذه الأشكال جميعاً يلبي كل منها
حاجة أساسية فى حياة الإنسان أينما كان . ولكن بقدر ما تتحد الإنسانية فى سمات
عقلية ودينية ودينية مشتركة ، يظل الاختلاف بيناً فيما بينها فى إطار هذه الأشكال
الثابتة من التعبير .

ومن هنا يأتي حرص شعوب العالم ، بخاصة المتحضرة منه ، على جمع تراثها الخاص بها . وتسجيله ونشره ، لأنه بدون هذا الاهتمام ، لن تبرز هوية كل شعب على حدة ، ولن تبرز أهم سماته الحضارية والفكرية .

ولم يكن الرواد الأوائل في مصر في عصر التنوير منذ القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بمنأى عن الإحساس بقيمة التعبير الشعبي بالكلمة ولهذا فإنه على الرغم من اهتمام هؤلاء الرواد الأوائل ، البعيدة عن التراث الشعبي ، فقد أدخلوه في إطار فكرهم . فكان أن ألف أحمد تيمور موسوعة الأمثال الشعبية المصرية وكذلك موسوعة الكنايات العامية ثم الألفاظ العامية ، وكان أن ألف أحمد أمين ، صاحب موسوعات الحضارة الإسلامية التي سجلت حركة الفكر الإسلامى فى فجره وضحاها وظهروه - ألف قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية .

ثم تأتى هذه الموسوعة لتتوج هذه المحاولات ، بعد أن أصبح التراث الشعبى محط اهتمام الباحثين فى الجامعات وأكاديمية الفنون ومراكز البحوث ، وبعد أن أصبح لدينا مركز دأب منذ عام ١٩٥٧ على جمع التراث الشعبى وتسجيله وتصنيفه وأرشفته .

ويتصدر الجزء الأدبى هذه الموسوعة التى سوف تظهر أجزاءها الثلاثة الأخرى تباعا . وقد رأينا أن تكون العصور المختلفة التى مرت بها الحضارة المصرية ممثلة فى هذا الجزء وأول تلك العصور ، بطبيعة الحال ، هو العصر الفرعونى ولم يكن العصر الفرعونى ثريا فى أساطيره الدينية فحسب ، بل كان ثريا فى مادته الأدبية كذلك . ولهذا فقد حظى العصر الفرعونى ببحثين : البحث الأول عن علاقة المصرى القديم بالظواهر الطبيعية التى رفعها إلى درجة التقديس ، فسج حولها أساطيره الخالدة . ويركز البحث على علاقة المصرى القديم بالشمس أولا ثم بالنيل ثانيا .

أما الشمس فقد رآها المصرى القديم النور الإلهى الذى لا يخبو على أرض مصر على مدار السنة ، فهى سر الدفء والحياة للإنسان والحيوان والنبات فى أرض الوادى . وأما النيل فهو واهب الخير لأرض مصر من ناحية ، والطريق إلى الجنة من ناحية أخرى . ثم تجتمع الشمس والنيل فى رمز واحد عندما تمر فيه مراكب الشمس حاملة الفرعون المتوفى لتوصله إلى جنة الخلد . على أن أدب المصريين القدماء لم يكن أساطير فحسب ، فالأساطير مكانها المعبد حيث تجرى الطقوس فى أوقات دورية . أما فى الحياة اليومية ، فكان الناس يتبادلون فيما بينهم أدبا من نوع آخر ، وأن لم يتصل كلمة عن الدين . وقد حرص المصريون القدماء على أن تكون الكلمة

أداة توصيل للحكمة وآداب السلوك . يقول حكيمهم : « فالرجل يموت وتصبح جثته جيفة قذرة ، وكذلك تصبح كل ذريته ترابا ، ولكن الكتب نجعله مذكورا فى فم من يلقيها . وأن كتابا واحدا لأكثر نفعا من بيت مؤسس ، ومن بيت فى الغرب » .

وقد ظل المصريون القدماء حريصين على رواية تراثهم من الحكايات والأمثال والحكم ، وعلى الاحتفاظ بأعيادهم واحتفالاتهم وتقاليدهم ، حتى زار هيرودوت مصر فوجد الناس يحفظون كل هذا فى ضمائرهم ، فاستمع إليهم ودون عنهم ما سجله فى كتابه الخالد : « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

لقد كان القصة الشعبى المصرى القديم متطورا الى درجة ان بعض الأنماط القصصية التى عرفت وانتشرت فى جميع انحاء العالم ، كان مصدرها القصة المصرى القديم ، كما أشار إلى ذلك دارسو القصص الشعبى بحق .

على ان التراث الشعبى المصرى القديم لم يبق حبيس تاريخهم ، بل تجاوز العصور الفرعونية ، إلى ما بعدها من عصور .

فقد كان عيد وفاء النيل احتفالا مصرية قديما . وكان يصحب هذا الاحتفال تقليد له مغزاه الأثروبولوجى ، إذ كانوا يلقون فى مجرى النيل عروسا مزدانة لتمنح النيل على الدوام الشباب المتجدد . وقد استمر هذا الاحتفال بعد ذلك ، وكان تقليدا حرص الشعب المصرى على إتباعه قرونا طويلة .

فقد كان السلطان فى العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية يركب السفينة السلطانية ويسير فى النيل حتى فم الخليج حيث يقام سد من قبل . ثم يضرب السد بمعول فيتدفق الماء وتنجرف معه عروس دمية مزدانة ، فتجرى مع جريانه ، وقد كان يصادف هذا الاحتفال عيد الشهيد عند الأقباط ، وعندئذ يلتحم الاحتفال الفرعونى والقبطى والإسلامى ، وتختلط الاحتفالات لتكون شاهدا على وحدة تاريخ الشعب المصرى .

ويستمر التراث الشعبى مواكبا متغيرات التاريخ . فيضاف إلى جانب الاحتفالات ذات الأصل القديم ، إحتفالات قبطية وإسلامية مثل الاحتفال بالمولد النبوى وعاشوراء والأولياء والقديسين .

ثم يلتقط الشعب المصرى فن خيال الظل ويرعون فيه وحيث أن خيال الظل فن يعتمد على الكلمة التى تصاغ منها التمثيليات ، فلا بد أن يكشف هذا الفن الوافد فى النهاية عن روح مصرية صميمة ، وعن هموم وآمال الشعب المصرى .

الأسطورة في

المأثورات الشعبية المصرية

بقلم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

عليه ، وهو أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ، بل والذي سار على درب الحضارة القديمة في بواكير فجرها ، ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأولويات المعرفة ، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتجسيم والتشيل ، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة .

وتاريخ مصر القديمة يزخر بالمقومات الطبيعية البارزة التي واجهها الإنسان في تلك الأحقاب مواجهة أسطورية . ومن أهم هذه المقومات « الشمس » وهي التي فرضت على كل من يصف مصر أن يضع الشمس في مكان الصدارة ، فهي التي « تكاد تبدو سافرة النهار بطوله على مدى العام ، ولا ترمد عينها إلا قليلا . ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها ، وقاسوا عليها فترات الزمن في اليوم ، نهاره وليله ، وفتراته من السنة فصلا محددة ، وجعلوا من ذلك كله تقويما من أدق التقاويم » . . . ولا تزال بقايا أثرية من الصور الأسطورية للشمس تعيش في بعض مواسم المصريين وعاداتهم ، فأشعة الشمس تنقش على الكعك ، كما أن الصغار يرمون بأسنانهم اللينة المخلوعة في عين الشمس وهم ينادون : يا شمس يا شمس ، خدي سنة الجاموسة وهاتي سنة العروسة .

إذا كانت الأسطورة ترتبط في الاستعمال اليومي بالخوارق التي تتجاوز الواقع والمعقول فذلك يدل على عراقتها ، وهو ما يمكن أن يتبعه الدارسون في بعض التصورات والممارسات والتقاليد . . . ومصطلح « أسطورة » هو ما استخلمه الغربيون في كلمة « MYTH » ونحن في تحدثنا عن الأسطورة نقصد المادة التي أصبح لها علم خاص يقوم بدراساتها ، ومن هنا بدأنا نعترف بأهمية هذه المادة من ناحية ، وبقيمة دراستها العلمية من ناحية أخرى . ولكننا يجب أن نشير إلى أن مصطلح « الميثولوجيا » إنما يدل على المادة التي أصبح لدراساتها العلم الخاص بها ، والتحم هذا المصطلح في اللغات الغربية وأصبح يدل على المادة ويدل في الوقت نفسه على العلم المتخصص في دراستها . وكثيرا ما نجد تصنيف الأساطير على أساس القوميات والحضارات ، وتنتشر الأساطير البابلية والآشورية والمصرية بعناوين تستخدم مصطلح الميثولوجيا كأن يقال : الميثولوجيا البابلية والآشورية والميثولوجيا المصرية وهكذا .

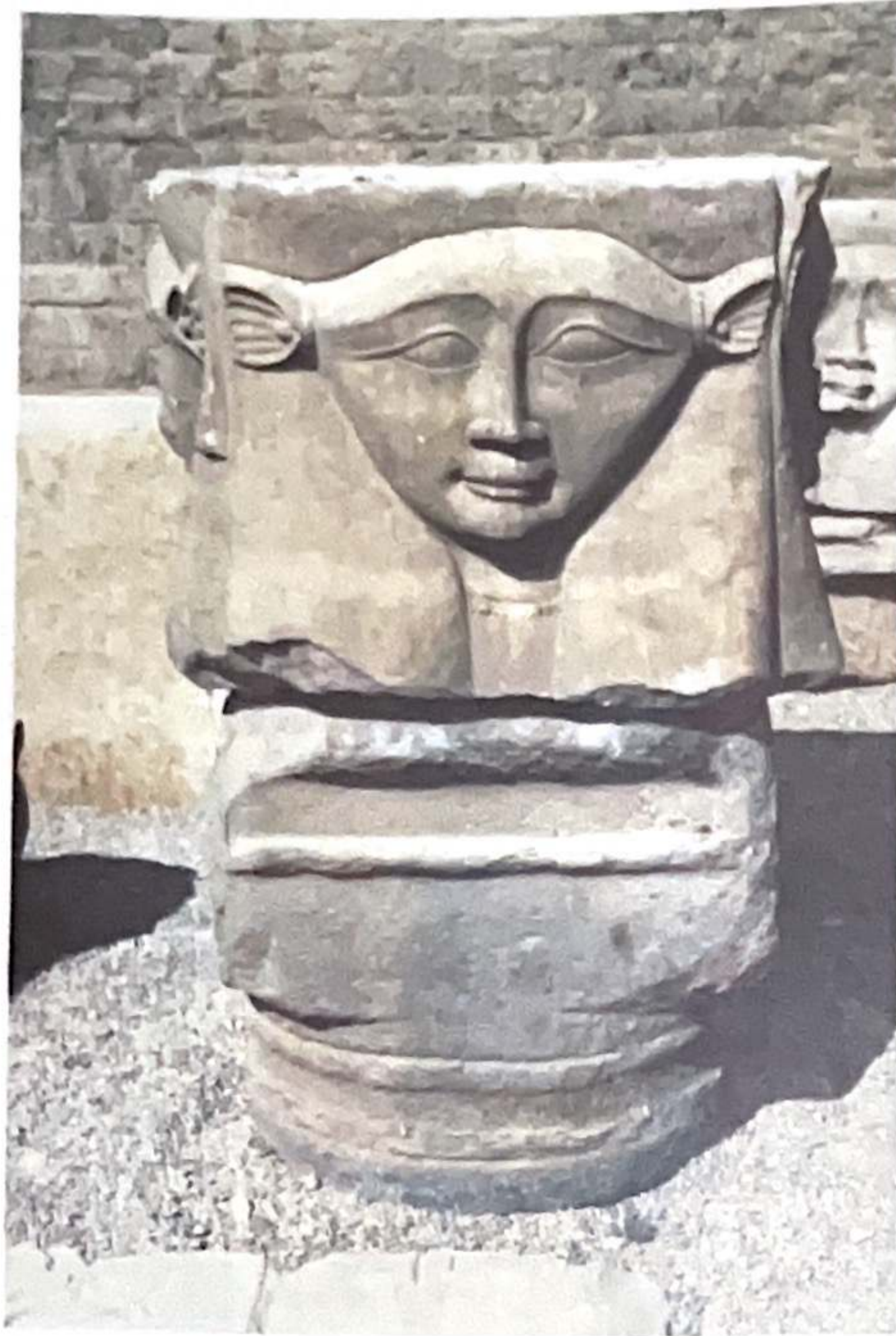
ولسنا في حاجة إلى أن نفصل القول في اختلاف الدارسين حول تعريف الأسطورة وكيفيات أن نسجل آخر ما كان المتخصصون يجمعون



وكما كانت أرض مصر خصبة لنمو فن خيال الظل ، كذلك كان استعدادها قويا لاستقبال فن البير الشعبية العربية ، إلى درجة أنه يمكن القول أن السير الشعبية العربية جميعها اكتملت في مصر .

ثم نأتى إلى الفنون القولية الشعبية المعاصرة التي تعد حصيلة تراكمات العصور الحضارية التي مرت بها مصر ، ونعنى بذلك القص الشعبي السردي والغنائي والأمثال والألغاز والأغاني . وكل هذه الأشكال غنية بقيمتها ومضامينها ، فبقدر ما تتميز بقيمتها الجمالية العالية ، تؤدي وظيفتها النفعية في الحياة . وليس هناك أبعد نفعا للناس من أن يذكرهم تراثهم القولي على الدوام بما يساعد على بقاء الحياة ، ولم شمل الناس في وحدة واحدة ، وترسيخ القيم الدينية المتوارثة الأصيلة .

ومن ثم ، فإن هذه الأشكال الأدبية جميعا تعد مجالا خصبا لدراسات القدرة الجمالية لدى الشعب المصري في توظيف الرموز واستخدام فن التمثيل من ناحية ، ثم في قدرته على ابتداء الشكل الفني المحكم من ناحية ثانية ، ثم أخيرا في توظيف كل هذه العناصر في بث المضمون القيمي من خلال الإشعاعات الدلالية للغة الفنية . ولا يسعنا ، بعد هذا التقديم للجزء الأدبي من هذه الموسوعة الكبيرة بحجمها ومحتواها ، سوى أن نشكر الهيئة العامة للاستعلامات على هذه البادرة الطيبة التي تساهم بها إسهاما جليلا في الحفاظ على تراث مصر ، أرض الكنانة وذخيرة التراث الإنساني .



حجور



إيزيس

يقوم على الحوار بين الإلهين ، وفي هذه الوثيقة الأثرية نجد غالبا عد بداية كل عبارة من تلك العبارات علامتين هيروغليفيتين تدلان على اسمي إلهين ، والعلامتان مرتبطتان في وضع يجعل كلا منهما نواحي الأخرى كأن كلا الإلهين يحادث أحدهما الآخر ، وهذا يطابق محتويات المتن فإنها تثبت أنهما كانا يتحدثان فعلا .

وهذا الحوار يظهر التوصل بالتمثيل في الأسطورة المصرية القديمة . ثم إن اقترانه بتباشير التأمل الفلسفي ، ما يدل على تطور الأسطورة المصرية . ومن الأدلة على ذلك أن «بتاح» ، إله منف ، يقوم في هذه التمثيلية بدور إله الشمس الذي كان يعد إله مصر الأسبق ، وأن يحكي مكانة إله الشمس ويتخذ مكانة هذا الإله في مسار التاريخ المصري للعقيدة القديمة . وسادة منف تعكس التزوع إلى جعلها مركزا للحكم . ولكننا يجب أن نسجل أن ظهور هذه التمثيلية في منف لا ينافي أن أصلها كان بلا شك بلدة «عين شمس» ، ذلك لأننا نجد فيها الاتجاه الديني الذي امتاز به «كهنة» عين شمس ، وهو الاتجاه الذي وصلوا به إلى المرحلة التي أخذ عنها كهنة «منف» في تمجيد إلههم «بتاح» .

ونحن إلى اليوم نعرف الموضع الذي انبثقت فيه الأساطير الشعبية باسم «عين شمس» . . . وهو ما يؤكد الرمز في البنية الأسطورية ، وهذا يدفعنا إلى أن نشير إلى مثل واحد من هذه الرموز الفنية المشهورة ، وهو تصوير الشمس «بالعين» التي تعد عند الإنسان الأصل المباشر للمنتظر والقدرة على تصوره ، وبذلك أصبحت وسيلة إلى الهداية والمعرفة معا . ولقد احتل بها الإنسان القديم احتفال الفنان شكلي الحديث ، ولم يكن عجباً أن تكون العين أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء . ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن الإله كان عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه في العصر الحجري الحديث تجسيد لآلهة الخصوبة التي كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر ربيع آسيا وأوروبا . ولكن العين المصرية المقدمة كانت معقدة وخصبة في وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء أسطورة على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء ، وتلف باختلاف الأقاليم ولابد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الإله الأكبر كان في فجر التاريخ المصري القديم يشخص في صورة صا على أحد المباني ، أو خارج من المياه الكونية الأولى وكان عين اليمنى هي الشمس واليسرى هي القمر .

وقد تطور هذا الرمز الأسطوري للعين على مدى التاريخ القديم وأخذ يعكس المراقبة العليا لما يصدر عن الإنسان من أعمال وموسيقى ، إلى جانب تصوير الوظيفة المباشرة لإشاعة النور وتبديد الظلام . لكن يستطيع الإنسان أن يشاهد ما حوله من ظواهر وكائنات . وهكذا نجد أن عين الإله الأكبر هي إلهة الكون العظمى في الأسطورة المصرية القديمة . وترسل الأسطورة فتحكي أنها انطلقت في المياه الكونية الأولى ، استجابة لأمر الإله الأكبر ، لإحضار ولديه شو وتضوت . وعندما عادت وجدت أن عينا أخرى حلت محلها في وجه الإله الأكبر وهذا يفسر غضبها الذي يجسم بدوره نقطة التحول في الكون ، ذلك

وتركز الرموز الأسطورية في الإله «رع» ، وهو إله الشمس والعالم في المدينة التي تنسب إلى هذا الكوكب ، وهي مدينة الشمس التي عرفها الإغريق فيما بعد باسم هليوبوليس وهي في شمال القاهرة . وكانت عبادة رع منتشرة في مصر القديمة وظلت عبادته سائدة فيها ردحا كبيرا من الزمن . وفي مدينة الشمس رمز إلى رع بثور ممفيس ، وكان كبير الآلهة في بعض المجموعات المقدسة في مصر القديمة . وفي مركز عبادته بمدينة الشمس كانت هناك الشجرة المقدسة التي تنسب إلى الشمس أيضا ، وبعد رع خالق البشر في الأسطورة المصرية القديمة . ومن أهم المراحل التي مر بها رع وآخرها ، أنه اجلس نفسه على «نوت» ، أي السماء التي حولت نفسها إلى البقرة السماوية العظيمة التي تستوعب السموات التي لا يزال «رع» ، الشمس ، يتربع فوقها .

وارتبط هذا التصور الذي شخصه المصريون القدماء بالظاهرة الطبيعية التي أسبغت الاستقرار في هذه البقعة من الأرض بما أعانت به الحياة من خصب وفلاحة ، وهذه الظاهرة هي النيل . ومن هنا اتسع التشخيص لكوكب الشمس بحيث يستوعب النيل وهو النهر الذي اقتحم الصحراء . فأصبح المحيط السماوي الذي يعتبره إله الشمس شبه عبور فرعون للنيل ، ويتخذ أداة هذا العبور وهي الزورق . والدارسون لهذا التصور الأسطوري يتابعون مراحل العقيدة الشمسية القديمة ، ويكشفون عن مساهمة هذا التصور للدلالات والرموز المتعلقة التي التحت بإسباغ الحياة الإنسانية بما تترع إليه من تشخيص وتجسيم . ويقول الأثرى المشهور جيمس هنري برستد : «... من المحتمل جدا أن أقدم صورة تخيلها المصري لإله الشمس يرجع تاريخها إلى العهد الذي لا يزال فيه مصريو عصر ما قبل التاريخ يعيشون عيشة الصيد في منابع الدلتا ، وذلك عندما تخيلوا إله الشمس في شكل صياد يدفع أو يجذف في زورق يشبه الرمث المؤلف من حزمتين من الغاب ، ليعبر به مستنقعات الغاب ، ولاتزال لمحات عن هذا التصور العتيق محفوظة لنا في أقدم فقرات «متون الأهرام» ، إذ كثيرا ما نجد فيها إله الشمس مصورا بصورة إنسان يجذف عبر المستنقعات السماوية في زورق الغاب المزودج . وهذا هو «رع» ، أي الشمس المجسمة التي تصورنا أقدم سكان وادي النيل من قبل في شكل إنسان جعلوا مقره «هليوبوليس» (عين شمس) حيث حل محل إله شمس قديم يدعى «آتوم» وأصبح أعظم إله في مصر .

والأسطورة - كما قلنا من قبل - تتوصل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة ، وهو ما دفع المتخصصين في الميثولوجيا إلى أن يحكموا عليها بأنها أصل كل الفنون والعلوم . وكانت الأسطورة تشخص الآلهة بصور الملوك كما كانت تبرز الملوك في صور الآلهة ، وهو ما يواجهه كل من يعرض للحضارة المصرية القديمة . وهذا هو «بتاح» كبير الآلهة والخالق في ميثوس الآلهة بممفيس . ولقد عثر علماء المصريين على نصوص بردية تسجل ما يشبه التمثيلية في مراسيم العقيدة الخاصة بهذا الإله . ويصف «برستد» النص التمثيلي الذي

فهو «إيز وأوزير وحور وست ونفت» ، ولا تزال هذه الأسطورة في شخصها وأحداثها ورموزها محل إعجاب العالم ، وقد استلهمت في الأدب ، ونحن نذكر أدبيات المصري توفيق الحكيم الذي صدرت له مسرحية تشخص هذه الأسطورة ، وحسبنا أن نتوقف عند محورها الأساسي وهو شخصية «أوزير» .

وكان الفراعنة في الدولة الحديثة يقولون في دعائهم لأوزير : «إنك النيل ، حقا ، عظيم في الحقول في باكورة الفصول ، فالآلهة والناس يعيشون بالندى الذي فيك» ، وبذلك اقترن بالخصوبة والحياة ، لملاقة الماء به ، ومن الواضح أن أوزير أصبح تجسيدا أو تشخيصا للماء ، أي أنه هو الماء بنية واحدة ، كان المصري القديم يراها في مجرى النيل وفي النبات التي تلتحم بهذا المجرى ولو بطريق غير منظور ، وظهر المقوم الثاني للشخصية المصرية في أثر ماء النيل في التربة ، وهو الذي حول هذه البقعة إلى أرض خصبة ، ومن ثم

لأن العين لا يمكن أن يسكن روعها تماما ، وحولها الإله إلى كوبرا ، تعمل على حمايته وطرد أعدائه ، وتلف حول جبينه . وللشمس تبعاً لذلك دالتان ، فهي ترمز إلى البيت الملكي وما له من جاه وسلطان ، وترمز في الوقت نفسه إلى الشمس المنيرة الحارقة .

والمقوم الثاني بعد الشمس من مقومات الشخصية المصرية هو «النيل» الذي ارتبط بالتحول العظيم الذي حول مصر في أقدم المصور من البداوة إلى الاستقرار الزراعي . والأسطورة التي تشخص هذا التحول هي أسطورة «إيزيس وأوزيريس وحورس» ، وهي تعد من أشهر الأساطير في العالم . ولابد أن نسجل أن هذه الأسطورة انتقلت من مصر إلى شعوب العالم القديم وبخاصة عند اليونان . والملاحظة الأولى التي يجمع عليها الدارسون أن أبطالها تحولوا إلى أسماء إغريقية . ومن المشهور الآن ترديد أسماء «أوزيريس» وإيزيس وحورس وتيفون ونفتيس . . . وهي الصيغ اليونانية ، أما الأصل المصري

جسم أوزير امتياز مصر للإستقرار الزراعى ، إذ أصبح مورد التواصل الذى امتازت به مصر ، وجمع بين الدلالة فى الرمز الأسطورى على مياه النيل من ناحية ، وعلى الخصوبة والاستقلال الزراعى من ناحية أخرى . وقد ذكر « بريستد » فى كتابه فجر الضمير أن هناك شاهدا على ذلك إذ قال : « . . . وقد أبد هذا الرأى وأكثر منه ما جاء فى أشودة من عهد القرن الثانى عشر ق . م . إذ إنها لم تقتصر على تأييد « أوزير » بالتربة بل أحدثته هو والأرض كلها ، فتقول عنه تلك الأنشودة : أنت النيل الذى ينبع من عرق يدك ، وأنت تفتت الهواء الذى فى حلقومك إلى أنوف الناس فوهبت القداسة لما يعيش عليه الناس . وكذلك توجد فى أفك الشجرة وخضرنها والأعشاب والنباتات والشعير والقمح وشجرة الحياة .

وهذه الأسطورة المتكاملة ترمز إلى نظرة كونية فسيحة كما ترمز إلى الطبيعة ، وقد مر بنا أنها شخصت الشمس والنيل والتربة الخصبة . وحسبنا أن نعرض لمسارها وهو ما يدل على عنايتها بتفسير الظواهر وكأنها جوارح لما فى الشخصيات من جزئيات ، بل إنها تدل على مراحل تشرح بالنهج الأسطورى ما تمكسه البيئة المصرية من حركة ومن التحام ومن وحدة . . . وأولى مراحل هذه الأسطورة - كما رواها بلوتارك - أن إله السماء (توت) خانت زوجته (رع) مع إله الأرض (سب) وعلم إله الشمس (رع) بهذه الخيانة فغضب وصب عليها لعتة وقضى بالألا تتخلص من حملها فى أى شهر من شهور السنة . وتوسل الإله (توت) بالحيلة لإنقاذ حبيته (نوت) ، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثانى والسبعين من كل يوم فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة التى كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يوما فقط . وهذا هو الأصل الأسطورى الذى يفسر ظاهرة أيام النسء الخمسة التى تضاف كل عام إلى التقويم المصرى حتى يساير التقويم الشمسى .

وهكذا استغذت نوت من لعنة « رع » وأنجبت فى اليوم الأول من أيام النسء « أوزير » وفى الثانى « حور الكير » وفى الثالث « ست » وفى الرابع « إيز » وفى الخامس « نفت » . وتزوج « أوزير » من اخته « إيز » كما تزوج ست من اخته « نفت » .

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل فى تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعى إنما يعود إلى « أوزير » الذى علمهم زراعة القمح والشعير والذرة ، فأحب الشعب ورفعه إلى مصاف الآلهة . وما كان من أخيه ست إلا أن حقد عليه هذه المكانة فى نفوس الناس وكاد له مع جمع من معاونيه وصنع له تابوتا نقيسا على قد جسمه ، ثم أقام حفلا دعا إليه أصدقاءه المتأمرين معه واستلج بعد ذلك أخاه إلى هذا الحفل ومد الطعام والشراب . وبينما كان الجميع يصفقون أحضر « ست » التابوت الفئس وأعلن أنه من نصيب الذى يكون على قده . وتبارى الحضور فى قياس أجسامهم بالرقاد فى التابوت ، وأخيرا جاء دور « أوزير » الذى تقدم بعد إلحاح ورقد فى هذا التابوت وإذا بالتأمرين يسرعون بإحكام غطاءه وصب الرصاص عليه ثم ألقوا بالتابوت الذى سجد فيه « أوزير » فى نهر النيل

وعرفت إيزيس ما حاق بزوجها فجرت خصلة من شعرها وارتنلت ثوب الحداد وانطلقت تبحث مولودة نائحة على جثمان زوجها . ونصحها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التى يثبت فيها نبات البردى وبصحبها سبع عقارب . . . وتذهب الأسطورة إلى أن « إيز » وضعت طفلا كانت قد حملت به ، وهى تفرغ بجناحيها فى صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها . واتفق أن لدغت عقرب طفلا « حورس الصغير » الذى فارق الحياة أو كاد فتضرعت الأم إلى الإله « رع » أن ينقذ طفلها من براثن الموت ، فتوقف « رع » بمركبة الشمس فى الفضاء وبعث إليها بالإله « توت » الذى علمها رقية خلصت « حور الصغير » من السم وبعثت الحياة فى أوصاله .

وحملت مياه النهر التابوت الذى يضم جسد « أوزير » إلى البحر ، ثم دفعته الأمواج إلى مدينة بيلوس فى سوريا . وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من « السرخس » وضمت التابوت بما يحمل فى أطوائها . وشاهد ملك الإقليم تلك الشجرة فراعته حسنها وأمر بقطعها وصنع منها عمودا لقصره دون أن يدور بخلفه أن فى باطنها تابوت « أوزير » .

واستطاعت « إيز » بعد أهوال أن تبلغ مدينة « بيلوس » بعد أن سمعت بما حدث للتابوت وجلست رثة الثياب تبكى وتنوح بجوار البشر . ولأذت بالصمت . حتى إذا أقبلت عليها وصيفات الملكة « ست » لهن وضغرت لهن شعورهن ونفتن فيهن عطرا ذكيا من جواهر الإلهى . واستغرت الملكة عن السر فى زينة وصيفاتها وعطرها ، فأبلغنا نبأ السيدة الغريبة بجوار البشر فأرسلت فى طلبها وجعلتها من لوليدها . وحومت « إيز » فى صورة عصفورة الجنة حول العمود الذى يضم جثمان زوجها . ثم صارت إيزيس الملكة بسرهما وألحت به أن تمنحها هذا العمود فوهبتها إياه .

وهكذا حصلت « إيز » على التابوت وكشفت غطاءه وجثت على قدميها بجوار جثمان زوجها ولولت بصوت جهورى وانطلقت بكثرة الشمين عائدة إلى مصر .

وتسرى الأسطورة فتروى كيف بلغت « إيز » أرض مصر ووضعت التابوت على تربتها وراحت تبحث عن ولدها « حور » فى مدينة « بوتو » . واتفق أن كان « ست » يطارد خنزيرا برياً فعثر على التابوت وتعرف عليه فى ليلة مقمرة . وأمن « ست » فى كيد أخيه « أوزير » فمزق جثمانه أربعة عشر شلوا ورفقها فى مواضع مختلفة .

وانطلقت « إيز » فى رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها واتخذت قارباً من البردى ، ويبدو أن هذا هو السبب فى أن التماسيح لا تؤذى المستقلين لهذه القوارب المجدولة من البردى ، لأنها - فيما كان يعتقد المصريون - كانت تتحاشى الإلهة « إيز » وتخاف نفقتها . وأخذت « إيز » تدفن كل شلو حيث وجدته . ويذهب البعض إلى أنها كانت تدفن تماثلاً « لأوزير » فى كل مدينة زاعمة أنها إنما تدفن

الجثمان الكامل لزوجها حتى يجتمع الناس فى كل مكان على عبادته وحتى تضلل « ست » عن قبره الحقيقى .

وهناك نقش مهم فى معبد دنلدرة يورد قائمة بأجزاء جسم « أوزير » التى غيبت فى التراب باعتبارها ذخائر مقدسة فى الهياكل والمعابد المختلفة ، فقلبه فى أثرييس ، وعموده الفقرى فى بوسير ، وعنقه فى ليتبوليس ، ورأسه فى ممفيس .

وإذا كان « أوزير » يشخص الشمس والنيل والخصب ، فإن « إيز » تشخص الحياة الإنسانية أكثر من أى شىء آخر . ويرجح بعض المتخصصين فى المصريات أن « إيز » كانت فى الأصل معبودا مستقلا ، ولكن الأسطورة المتكاملة تبين أن « إيز » كانت شخصية

إيجابية ، وهى التى عملت على اختفاء أثر زوجها حتى استطاعت أن تكشف مكانه وأن تستعيد . ولقد كانت « إيز » الشخصية الرئيسية فى جميع الطقوس المتعلقة بالنواح على الموتى ، كما كانت ساحرة تشفى المرضى وتعيد الحياة إلى الأموات ، وكانت تبدو واهبة الحياة باعتبارها الأم الكبرى . ومن أروع ما سجله بعض الدارسين تلك البكائية التى تسب إلى « إيز » والتى أصبحت فيما بعد مربية يرددتها النادبات المصريات فى وداع الأقارب والأهل ، وهى « عد إلى دارك . عد إلى دارك أيها الإله . تعال إلى دارك يا من لا عدوله . أيها الشاب الجميل بعد الآن أيها الفتى الجميل عد إلى بيتك . . . إننى لا أراك ، ومع ذلك فقلنى يذوب حيناً إليك وعينى تلهفان على رؤياك . . . تعال إلى



الالهة نوت الهة السماء على هيئة امرأة



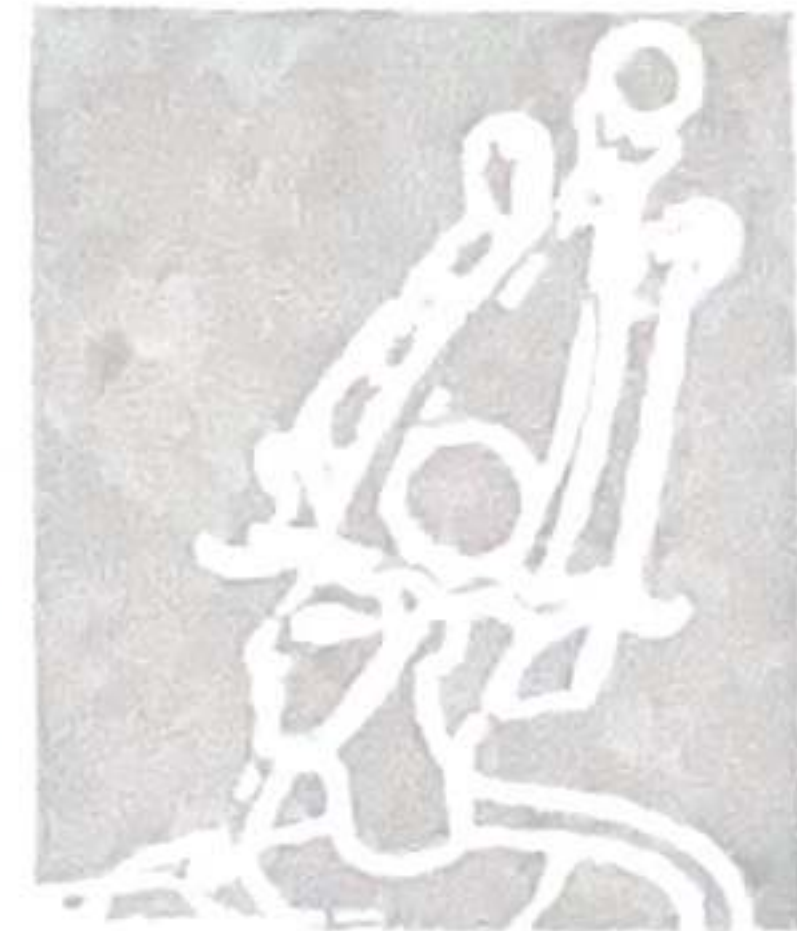
زورق إله الشمس . الإله نوت يخرج من المحط الأزل ، ويرفع زورقه إله الشمس الذى يرى فيه الجملان وهو يحمل شمس الصباح ، وعلى حائى الجملان تظهر إيزيس ونفيس وغيرهما من الآلهة ، وفى أعلا الصورة تظهر الهة السماء نوت وهى تستقبل الإله رع وتقف الآلهة نوت على رأس الإله أوزيريس الذى يتخذ جسمه شكل دائرة تامة تحيط بالمعلم السفلى « دواة »

أختك التي تحبك . نعال إلى أختك . عد إلى زوجتك ، إلى زوجتك ، يامن توقف قلبه عن النقص ، عد إلى بيت الزوجية . . . أنتى أختك . . . أما واحدة ، لن تفارقنى بعد الآن . إن الناس والآلهة يولون وجوههم نحوك ويكون معاً من أجلك . . . أنتى أناديك باكياً وقد بلغ نحى عن السماء ، ولكنك لا تسمع صوتى مع أنتى أختك التي كنت تحبها في هذه الحياة الدنيا . إنك لم تحب سوى . يا أختى .

وقد يكون من التصف أن نذكر أن الجازية وهي من أبطال السيرة الهلالية كانت بمثابة الأم الكبرى للفرسان ، وهي شريان السيرة الأكبر ، ورمز الوفاء ، وهو ما جعلنا نته إلى التقارب في الاسم بينها وبين «ليز» . . . يضاف إلى ذلك أن الكتلة التي تجمع بين الصغير والكبير في الساقية المصرية تسمى أيضاً بالجازية .

وردت الأساطير المصرية القديمة اسم «حور» وجسمته في رموز متعلقة . بيد أننا يجب أن نذكر «حور الكبير» وهو ابن «نوت» إلهة السماء و«رع» إله الشمس ، وهو في الوقت نفسه أخو «ليز» و«أوزير» و«نفت» و«ست» ، وهو إله السماء وله رأس صقر ، وتذهب الأسطورة إلى أن قتالا رهيباً نشب بينه ، باعتباره إله الشمس وإله النهار وإله للنصياء وإله للحياة والخير ، وبين ست باعتباره إلهاً للليل وإلهاً للظلام وإلهاً للموت والشر . وكان «لحور» عياناً هما الشمس والقمر . ونجح «ست» في أن يسلب منه الشمس فهاجمه «حورس» وأصابه بجرح مميت في فخذه . وتوسط بينهما «نحوت» وعقد بينهما معاهدة بموجبها أصبح النهار من نصيب «حورس» والليل من نصيب «ست» ، وجعل النهار مساوياً للليل . ولكن «ست» ظل يضطهد «حورس» باقتطاع أجزاء من عينه الأخرى وهي القمر مدة أسبوعين في كل شهر حتى لم يبق منها شيء . وأحبط «نحوت» عمله بظهور هلال كل شهر .

ونواجه «حور» الذي يتصل بأسطورة «أوزير» اتصالاً وثيقاً ويعرف بأنه «حور الصغير» تميزاً له من «حور الكبير» ، وابن «ليز» و«أوزير» ، وابن أخى «نفت» و«ست» ، وحفيد «نوت» .



أوزيريس



حتحور

و«رع» . والحكايات التي تروى عن «حور» كثيرة ومتداخلة ، ويصعب الفصل بينها ، ومن أمارات أمومة «ليز» أنها تبدو وهي ترضع ابنها «حور» ، وقد حملت به عندما أحضرت زوجها أوزير من عالم الموتى وتشخص الأسطورة حور باعتباره ابناً «لأوزير» أيضاً ، ولكنها تجسمه وقد تجاوز الطفولة ، ويرى أحياناً في صورة رجل له رأس صقر يحمل تاباً مزدوجاً ، وهو الذي انتقم «لأوزير» ، وهو بطل المعارك التي نشبت بينه وبين «ست» وفقد فيها إحدى عينيه فأعادها له «نحوت» ، وأعطى العين «لأوزير» فأكلها فست في أعطافه قوة وحيوية مكنته من تولى مقاليد مملكة الموتى .

و«نحوت» من أشهر الآلهة المصرية القديمة ، وهو كاتب الآلهة وأمين سجل الموتى وخالق ومنظم العالم ، ورب السحر والحكمة والتعليم ، وراعى الفنون ، ومخترع الكتابة ، ويصور في هيئة رجل له رأس طائر أبى منجل ، ويحمل قلماً وممحاة ، ويصور أحياناً وله رأس قرد ويحمل قرص القمر أو الهلال . ولكن على الرغم من ارتباطه الوثيق بالسعدان فإنه لم يصور أبداً في هيئته ، ومركز عبادته حرمبوليس حيث كان يرأس الآلهة الثمانية . وقلماً يصور وهو يقف وحده بل يصور عادة في مجموعة جنائزية في لوحات المقابر كقارء يكتب حسانات وسيات الناس ، أو كمشارك في طقوس القضاء وقراءة ما تسجله الموازين التي يوضع فيها القلب في كفة وريش الحقيقة في الكفة الأخرى . وقد قام «نحوت» بالتحكيم في النزاع الذي اشتجر بين «حورس» و«ست» وقسم مصر بين الاثنين . ويعتقد أن مجموعة أوراق اللعب مقتبسة من كتاب مصرى قديم بالهيروغليفي ، ولذلك يطلق عليها أحياناً اسم «كتاب نحوت» . وارتباط هذه الشخصية بالسحر وطرائق ممارسته جعلت بعض الدارسين يقرنون بين اسمه وبين الاسم الذي لا يزال يقرن بمصطلح الساحر وهو «نوت» ، وفي الألعاب الشعبية كثيراً ما نسمع لعبارة مرعدة «نوت حاوى» .

ولا يزال تأثير ما اقترن بهذا الإله واضحاً في الطب الشعبي ، ففي الموقفة التي نشبت بين «حور» و«ست» في أسطورة «أوزير» ، فقد «حور» عينه - كما هو معروف - على يد «ست» عدوه وعدو أبيه . واسترد الإله «نحوت» أخيراً عين «حور» المفقودة بأن نقل ذلك الإله الحكيم على الجرح فصحت وشفيت . وتلك الطريقة التي سلكها الإله «نحوت» لشفاء العين هي بطبيعة الحال نوع من التطبيب الشعبي ، تردد ذكره في تلك الأسطورة فتال شهرة وذوبوا ثم تحول إلى أسيا .

وتكاد تنف الإلهة «حتحور» في مكان الصدارة من الربوات الإناث في الأساطير المصرية ، و«حتحور» إلهة الحب والجمال في الأسطورة المصرية ، وهي ترادف الربوات الأخريات مثل «سخمت» . ومعنى «حتحور» «بيت حور» وكانت حارسة مقابر الموتى . وكانت تصور ولها رأس بقرة باعتبارها الربة الأم ويطلق عليها أحياناً اسم «أتحير» أو «حتحور» . وكانت «حتحور» ربة للسماء وأصبحت ترادف عشتار ربة القمر والإخصاب في بلاد ما بين النهرين ، وهي إلهة الإخصاب في

بلاد ما بين النهرين ، وهي إلهة الإخصاب وربة الموت وتقدم الغذاء لروح من يفارق الحياة .

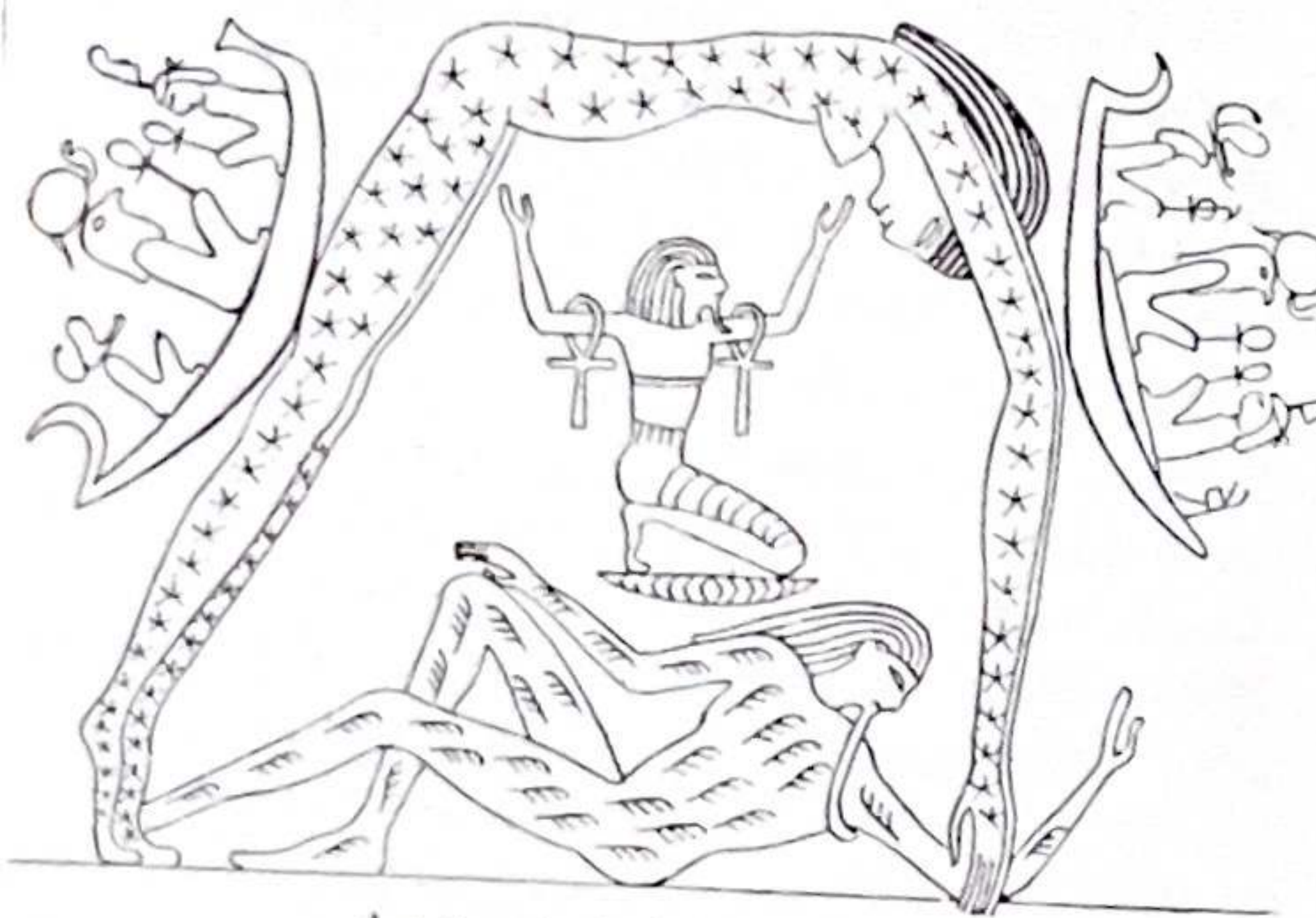
ولقد ظل المصريون يحتفظون بطقس أسطوري على مدى العصور ، وهو من شعائر الاحتفال بفيضان النيل . ويرى المقريزى أن المصريين كانوا - قبل فتح العرب لمصر - يحتفلون بتضحية فتاة جميلة في هذه المناسبة ، وهي التي اشتهرت بعروس النيل ، ليألوها بذلك فيضانا بخصب الأرض ويرونها ، ومن المشهور في الأيام الأولى من فتح العرب مصر قضاؤهم على هذا الطقس . وأورد أحمد أمين في معجمه الخاص بالعادات والتقاليد المصرية الاحتفال بفيضان النيل وهو يتوكل بآثر أسطوري وهو يقول : . . . كان شائعاً أن المصريين يرمون فتاة جميلة في النيل محلاة بالزهور ، وقد أبطلها عمر بن الخطاب ، ثم ظهر أنها خرافة كاذبة ، وأنهم إنما يرمون هيكلًا من الطين على شكل فتاة .

ويتساءل بعض المتخصصين هل تأثر المصريون بكاء إيزيس على زوجها أوزيريس بحيث اتخذت الأعراف الخاصة بالماتم ما يعرف في التراث الشعبي المصرى بالتعديد والنحيب والطمع على الخلود ؟ أم أن فطرة المصريين النازعة إلى الشجن والحزن هي التي صورت إيزيس بهذه الشخصية الوفية التي عبرت عن فراقها لزوجها بهذا الشعور ؟ ومهما يكن من شيء فقد اشتهرت المرأة المصرية على مدى تاريخها الطويل بالبكاء والنحيب وعبرت عن هذا كله بمظاهر أسطورية قديمة من أشهرها بكائيات إيزيس .

وكما خرجت ظاهرة طبيعية عن مسارها ، عبر الشعب بطقوسه وأعرافه وعاداته عنها ، وكلها استمرار لطقوس أسطورية قديمة . ونجد هذا واضحاً في الأسطورة المصرية الخاصة بخسوف القمر ، وتذهب الأسطورة إلى أن «حورس» اشتبك مع «ست» إله الشر في قتال مرير ، لأنه اغتصب منه العرش . وذات مساء بينما كان القمر يبدأ خروجه حورس وسرعان ما ظللت غمامة سوداء وجه البدر وحجبت نوره فأصبحت عين حورس ، فاتهم حورس عدوه ست بإصابته في عينه . ولكن رفاقه قالوا : إن الخنزير الأسود هو الذي حجب عنهم ضوء القمر وأخذوا يصيحون ويصفقون بأيديهم لطرد الخنزير الذي يحجب عنهم ضوء القمر . وكان المصريون القدماء يعتقدون أن لحورس عينين هما الشمس والقمر ، وعندما أظلمت الدنيا يحدث الخسوف للقمر أعاد إله الشمس العين اليسرى وهي القمر للإله حورس فانتهى الخسوف . وقد اعتاد العامة في مصر أن يهللوا ويقرعوا الطبول والصفائح المعدنية الفارغة عند حدوث الخسوف وهم يصيحون : يا أولاد الحور سيوا القمر يلدور .

إن دراسة المأثورات الشعبية المصرية تقتضي دائماً أن نعتنى بالأسطورة مع الاعتراف بصعوبة هذه الدراسة ، لأنها تمثل مرحلة قديمة موهلة في القدم ، ومع ذلك بقيت منها جوانب تتردد في بعض الطقوس والأعراف الحية . ومهما تحولت عن وظائفها فإنها تفسر الكثير من أسرار التاريخ المصرى . ومن أقوى البواعث على تأكيد هذه الحقيقة أن المواجهة الواقعية لحياة الشعب وحوافزه ، تكشف عن آثار

أسطورية في تفسير الظواهر الطبيعية ، وبعضها لا يزال يحق مسايرة التقدم الفكرى والاحتماس للشعب ، والتغير المستمر في مناهج العلم ، والعمل يكاد يكون أقرب إلى الطفرة من مسار التطور في النصف الأول من هذا القرن . ولذلك كان من الضروري : أولاً : أن ندرس الأسطورة المصرية لا باعتبارها من أمارات العصور القديمة ولكن باعتبارها جانباً من المأثور في حياة الشعب وجدانه . ثانياً : أن نعتنى بتخليص الشعور والفكر من بعض القبايا الأسطورية التي تعوق الأخذ بأسباب الحياة في زمن بدأ الإنسان فيه يتحول من القرية أو المدينة إلى الكون .



الالهة نوت الهة السماء على هيئة امرأة

فلكلور مصر القديمة

بقلم الأستاذ الدكتور / نبيلة ابراهيم



ربما كان استخدام مصطلح الفلكلور غريبا عن التراث الحضارى لمصر القديمة . ذلك أننا ألفنا أن نتحدث ، فحسب ، عن الأساطير التى تولدت عن العقيدة الراحخة للمصريين القدماء المتمثلة فى تلك العلاقة الحتمية الممتدة بين عالمهم الأرضى وعالمهم السماوى ولكن إذا كانت الأساطير

تعد المادة الدينية الرسمية ، لارتباطها بالمعتقد من ناحية ونظام الحكم الفرعونى من ناحية أخرى ، فإن المادة الفلكلورية هى تلك التى تعيش مع الشعب وتتأقلم معه ، لأنها تعبر عن قيمه وثقافته بقدر ما تعبر عن آماله وطموحاته . ويتميز آخر إن المادة الفلكلورية لشعب من الشعوب هى التى تحدد هويته وشخصيته ، بقدر ما تحدد درجة ثقافته .

ولكن كيف نصل إلى المادة الفلكلورية التى كانت تعيش مع المصريين القدماء بعد أن أصبحت آلاف السنين تفصلنا عنهم ؟ وكيف يمكننا أن نهتدى إلى هذه المادة من خلال مئات الكتب والمصادر التى تتراحم فيها مادة الحضارة المصرية بكل جوانبها وأبعادها ، كما تتراكم فيها فى شموخ وضخامة ، فبدت كأنها الهرم الأكبر فى شموخه وضخامته .

إن العمل فى هذا المجال لابد أن يقوم على أساس إمكانية استخلاص المادة الفلكلورية من ثنايا هذا الركام الهائل وليست عملية فرز الأشكال الفلكلورية بالأمر الهين ، ذلك أن المادة الأسطورية كثيرا ما تفرس نفسها على كثير من أشكال التعبير الشعبى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإننا لانستطيع أن نفرض تصنيفنا للأشكال الأدبية الشعبية التى اصطلحنا عليها اليوم ، فإن لم نجد لها نفيها وجود مادة فلكلورية فى التراث المصرى القديم .

ومع كل هذه الصعوبات ، فإن كل من له خبرة أصيلة بمادة التراث الشعبى ، وبما يسمى اصطلاحا بالحس الشعبى ، يمكنه أن يعزل المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية الرسمية . ولا يعنى هذا أن المادة الأسطورية لم تكن ملكا للناس جميعا أى أنها لم تكن شعبية ، فالمادة الأسطورية تعد أولا وأخيرا من صنع الجماعة لا صنع الفرد ، ولكن ما يميز المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية هو أن الأولى تتحرك مع الفكر الجمعى وتتوزع رواياتها وأفكارها ، فى حين أن المادة الأسطورية ، لارتباطها الوثيق بالعقيدة - كما سبق أن ذكرنا - تتم بالثبات .

وينشأ الفلكلور عادة من الإيمان بقوة الكلمة ، ومن المعتقد إلى تحريكها فى مستويات مختلفة . المستوى الرمضى والى

والاجتماعى . وقد كان المصريون القدماء يؤمنون بقوة الكلمة وسحرها وقدرونها على تحريك النفوس . ويتضح هذا من النصوص التالية :

« فالرجل يموت وجسه نصير جيفة قلرة ، وكذلك تصح كل ذريته تروبا ، ولكن الكتب (التى يؤلفها) تجعله مذكورا فى قم من يلقىها . وإن كتابا واحدا لأكثر نغما من بيت مؤسس ومن قبر فى الغرب . وأنه لأجمل من قصر منيف ، ومن نصب تذكارى (أقيم له) فى معبد » .

وفى نص آخر يوجه فرعون كلامه لوزير الحكيم « بتاح حنب » طالباً منه أن يرعى ابنه بالتعليم فيقول له : « علمه أولا الحديث . . . وإنى أرجو أن يكون مثالا لأولاد العظماء . وليت الطاعة تكون رائده يدرك كل فكرة صائبة ممن يتحدث إليه ، فليس هناك ولد يحرز الفهم من تلقاء نفسه » .

وبما هو ذا الوزير « بتاح حنب » يوجه أولى نصائحه للابن فيقول له : « إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . . وأن من يستمع يكون مالكا للمثالية ، لأن الإصغاء مفيد للسامع . والإصغاء أحسن من أى شيء لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وأن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة . والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعا أو غير مستمع » .

والعقل عند المصريين القدماء ، كما يقول أستاذ المصريات الكبير الدكتور سيلم حسن ، مرادف للقلب ، كما أن اللسان فى لغتهم لا يعنى سوى الكلمة التى لفظت ، وأنه الشيء الذى يجعل أفكار العقل (القلب) ظاهرة ويخرجها إلى حيز الوجود حقيقة بارزة ، ويجعل لكل شيء قيمة .

وبناء على ذلك فإن الإنسان لا يكون إلا من خلال العقل (القلب) ، واللسان (الكلمة التى ينطق بها) . فالكلمة التى يلفظها اللسان بناء على تحريك العقل (القلب) لها ، هى التى تقسم الإنسان إلى الذى يقول ما يجب ، أو ذلك الذى يقول ما يكره .

وإذا كان للكلمة لدى المصريين القدماء هذه الفعالية ، فإن الأقوال المأثورة والمشكلة فى شكل حكاية أو حكمة ، لا ينطق بها اللسان إلا من أجل توصيلها إلى قلب إنسان يؤود منذ نعومة أظفاره على الاستماع . وعندئذ يتحرك عقله وقلبه . وعندما يتحرك العقل والقلب تتحرك الحياة فى كل جانب من جوانبها .

ومن هنا كان هذا الرصيد الكبير من النصوص الأدبية التى عُثر عليها مدونة فى آثار المصريين القدماء مدونة على الحجر أو منقوشة فى أوراق البردى . وعند هذه النصوص نتوقف ، لنرى ما فيها من كلام كان يتناقل فى شكل حكايات وحكم وأغنيات ، إلى أن جاء هيرودوت إلى مصر ، فاستمع إليها أو إلى بعضها من أفواه الناس ، ثم دونها فى كتابه الشهير « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

وربما استحوذ القُصُّ على النصب الأكبر من هذه الأقوال ، ذلك أن القصة ، فضلا عن أنه يلى حاجة نفسية أساسية لدى الشعوب ، فهو مصاحب لحركة الحياة التى لا بد أن تأخذ من القديم وتضيف الشيء الجديد على الدوام . ولهذا كان من الأفضل أن تتحدث عن القصة وفقا لأنواعه ، حيث أنه كان لكل نوع شكله ووظيفته .

وأول نوع قصص يفاجئنا ، فى تلك الحصة الهائلة من القصة ، ذلك النوع الذى تعدّه منظورا عن الأساطير ، فالأساطير ، كما قلنا ، تصور شخوص الآلهة على نحو ثابت بحيث ترسم لكل إله ، أو لكل شيء مقدس ، شكله ووظيفته . وعندما تصاغ الأسطورة حول هذه الآلهة ، فإن الغرض من ذلك هو إقامة العدل وانتصار الخير على الشر . أما الحكايات الأسطورية ، فإنها تمتد بأفعال الآلهة أكثر من ذلك بحيث تجعلها تقترب من أفعال البشر ، ومن ثم تبرز أشكال هذه الشخوص ، كما تتنوع صورها وفقا لأفعالها التى تصاغ من حولها الحكايات . ويتساوى فى هذا أن تكون الشخوص على نحو إنسانى أو حيوانى .

ولنفرا تلك الحكاية الأسطورية التى دونها هيرودوت فى كتابه نقلا عن أفواه المصريين . يقول هيرودوت :

« وهناك طائر آخر مقدس يسمى الفونكس لم أره إلا مصورا ، إذ إنه يزور البلاد فيما ندر ، يزورها كل خمسمائة عام على حد قول أهل هليوبوليس ، وذلك عندما يموت أبوه . . . وبعض ريش جناحيه ذهبي وبعضه أحمر . وهو قريب الشبه جدا من النسر فى هيئة وحجمه . . . وهم يروون أن هذا الطائر يغادر بلاد العرب حاملا أباه إلى معبد الشمس ، ليدفنه بهذا المعبد ، وذلك بعد أن يغطيه بطبقة من المر ، ولكن ينقله يقوم بما يلى : يصنع أولا من المر بيضة بالقدر الذى يستطيع حمله . ثم يحاول حملها ، فإذا انتهى من محاولته ، يفرغ البيضة ويضع أباه فيها . . . وبعد ذلك يلمط بالمر ثانية المكان الذى جوفه من البيضة وأدخل أباه منه ، على أن يبقى ثقل البيضة واحدا قبل تفرغها وبعد وضع أبيه فيها . وبعد أن يغطى أباه هكذا ينقله إلى معبد الشمس بمصر » .

ويعلق الدكتور أحمد بدوى على هذه الحكاية بقوله : « جرت العادة على أن نسميه (أى هذا الطير) العنقاء ، وأما اسمه المصرى الأصيل فقد كان « بنو » وأكبر الظن أن يكون اشتقاقه من الفعل المصرى « وين » بمعنى أشرق ويزرق ولمع . ويكون معنى الاسم بناء على ذلك ، البراق أو اللامع . ومن هنا جاءت قصة الصلة بين اسم الطائر وبين الحجر الهرمى (بن بن) الذى رمز به المصريون إلى التل المتين الذى برز من التون (الماء الأزلى) ، أى إلى الأرض التى طفت على وجه الماء ، فإذا هذا الطائر يتلالا من فوقها فيملا نوره الكون ، ويخرج صوته فيكون بذلك أول صوت دوى فى الوجود ثم تكون « الكلمة » . ويستمر المصريون فى الربط بين هذا الطائر وبين الحجر

الزرع ، أو عندما يفيض فيغرق الأرض . والويل إذن للإنسان الذي لا يدرك الأسرار الخفية التي تقف وراء جريان النهر الأعظم .

فقد حدث أن تمرد الملك فيروس الذي خلف أباه الملك سيزوستريس ، على النيل بسبب فيضانه الشديد الذي أغرق الحقول ، فجهأ إلى النيل وأصابه برمح وسط دواماته . وفي الحال أصيب الملك بأذى في عينيه أدى به إلى العمى ، وبقي الملك على هذه الحال مدة عشر سنوات لم يجد معه فيها أى علاج ، ثم جاءه الوحى بعد ذلك وأخبره أن مدة العقوبة قد انتهت .

وهكذا كان حب المصري لبلده وتبجيله لنيله مصدر روايات قصصية كثيرة . وقد ظلت هذه الروايات تروى حتى بعد الفتح الإسلامى لمصر .

ومن المؤكد أن السبب الذى يقف وراء تقديس المصري أرضه ونيله ، أنهما ضمنا له الخير والأمان على الدوام . . ولاغرو أن تطبع شخصية المصري بالإحساس بالأمان والتفاؤل الدائم بالخير . وليس غريبا أن تنعكس هذه الشخصية الوديعية الأمة فيما كان يروى من حكايات .

فحكايات الطوفان الذى أغرق البشرية رويت لدى شعوب كثيرة . وتعرز هذه الحكايات حدوث الطوفان إلى صراع حاد بين الآلهة أدى إلى أن يكون الإنسان هو كبش الفداء . ومهما يكن الاختلاف بين هذه الروايات ، فإنها تنفق فى أن الطوفان أغرق الناس جميعا ، فيما عدا رجلا وامرأة تناسل منهما الجنس البشرى مرة أخرى فيما بعد .

ولكن الرواية الفرعونية عن الطوفان تختلف كلية فى نتائجها . هذه الحكايات جميعا .

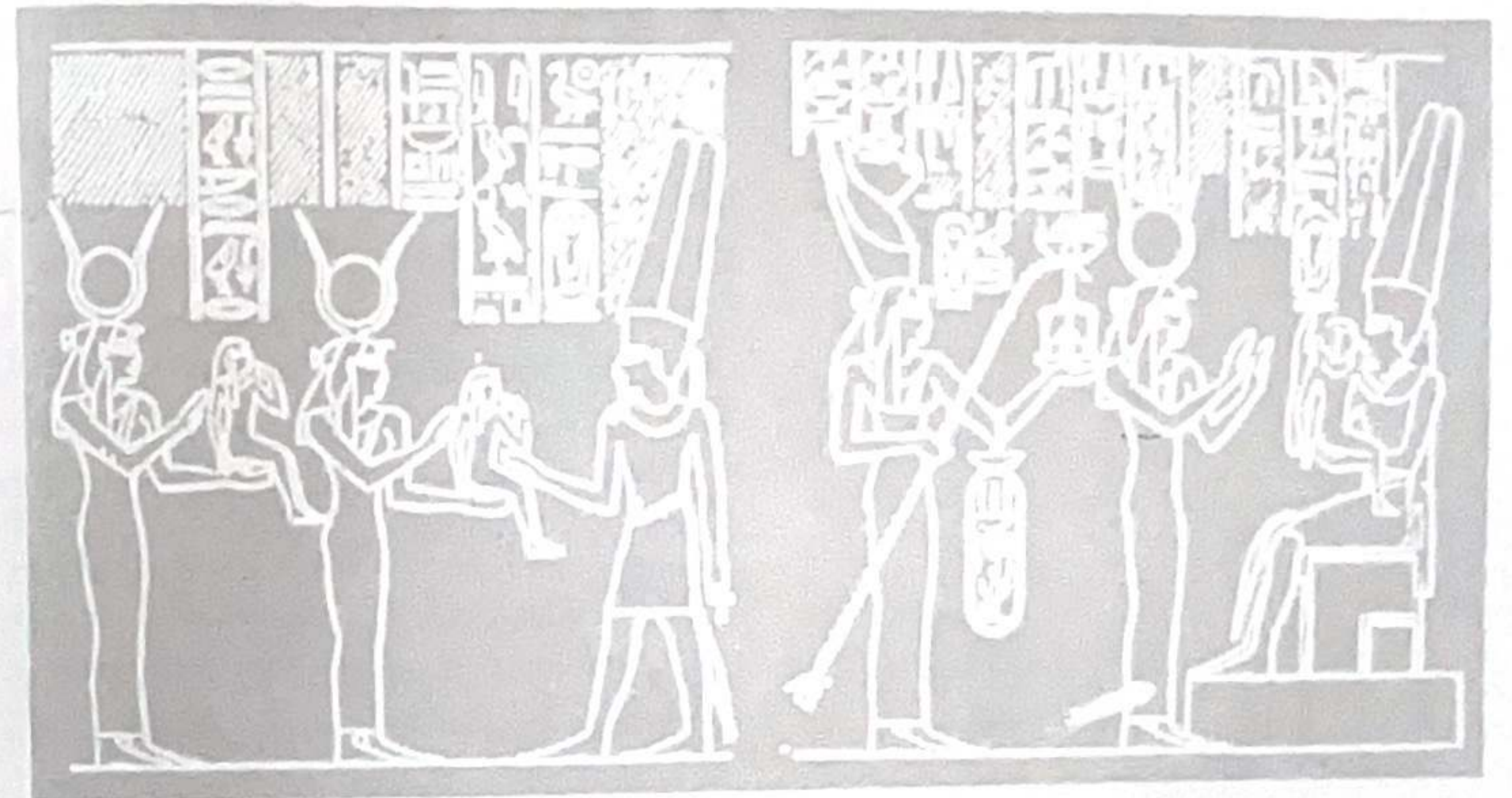
المديب الذى ذكرناه ، ثم بينه وبين الممدود الذى يسمونه « أبونو » ويجعلون من كل أولئك رمزا لظهور إله الكون العتيق « أتوم » .

وأخيرا يعرف المصريون المسلات ويخلطون منها رمزا للشمس فيديون قمتها على النحو الذى عرفنا فى الحجر الهرمى الذى أشعوه « بن بن » ، ثم يكتونها بصفائح من مخلوط الذهب والفضة . حتى إذا ما أشرقت الشمس وأصابت أشعتها قمة المسلة ، انعكس منها الضوء فانار ما حولها من وجود .

وهكذا يجمع هذا الطائر الخرافى بين النور والكلمة ، وهما معا يكونان مفهوم القوة الأزلية القديمة . ونلاحظ أن الحكاية لم تهتم إلا بذكر حادثة زيارة الطائر إلى مصر حاملا معه أباه ، ليدفنه فى معبد الشمس ، وهى زيارة تتكرر كل خمسماية عام على حد قول الناس . ومعنى هذا أن هذا الحادث إما أنه يتكرر مع طائر آخر يأتى إلى مصر ليدفن أباه ، أو أنه يحدث تناسخ للطير القديم وأبيه فى طائر آخر مع أبيه . وعلى كل فإن دلالة حرص الطائر الذى هو رمز للنور والكلمة ، على أن يدفن أباه فى معبد الشمس فى مصر ، هو أن يدفن فى مصر أصل النور وأصل الكلمة ، لأنها المكان الذى يشع منه النور والفكر فى الداخل والخارج .

ولابد أن تكون هذه الأرض المقدسة التى يشع منها النور ، لابد أن تكون محروسة من كل شر . ولهذا فإن الطائر أبأ فردان ، وفقا لما رواه الناس لهيروتوت ، لا يلتقط الدود من الأرض ومن جراح البقر فحسب ، بل إنه يتصيد الحيات التى تطير فى الجو وافدة من جزيرة العرب إلى مصر ، وبذلك يحول بينها وبين دخول البلاد .

ونيل مصر هو القوة المهيمنة على خيرات البلاد ، وهو يضمن استمرارها إلى الأبد وإن شح ماؤه فى بعض الأحيان فلا يكون كافيا لرى



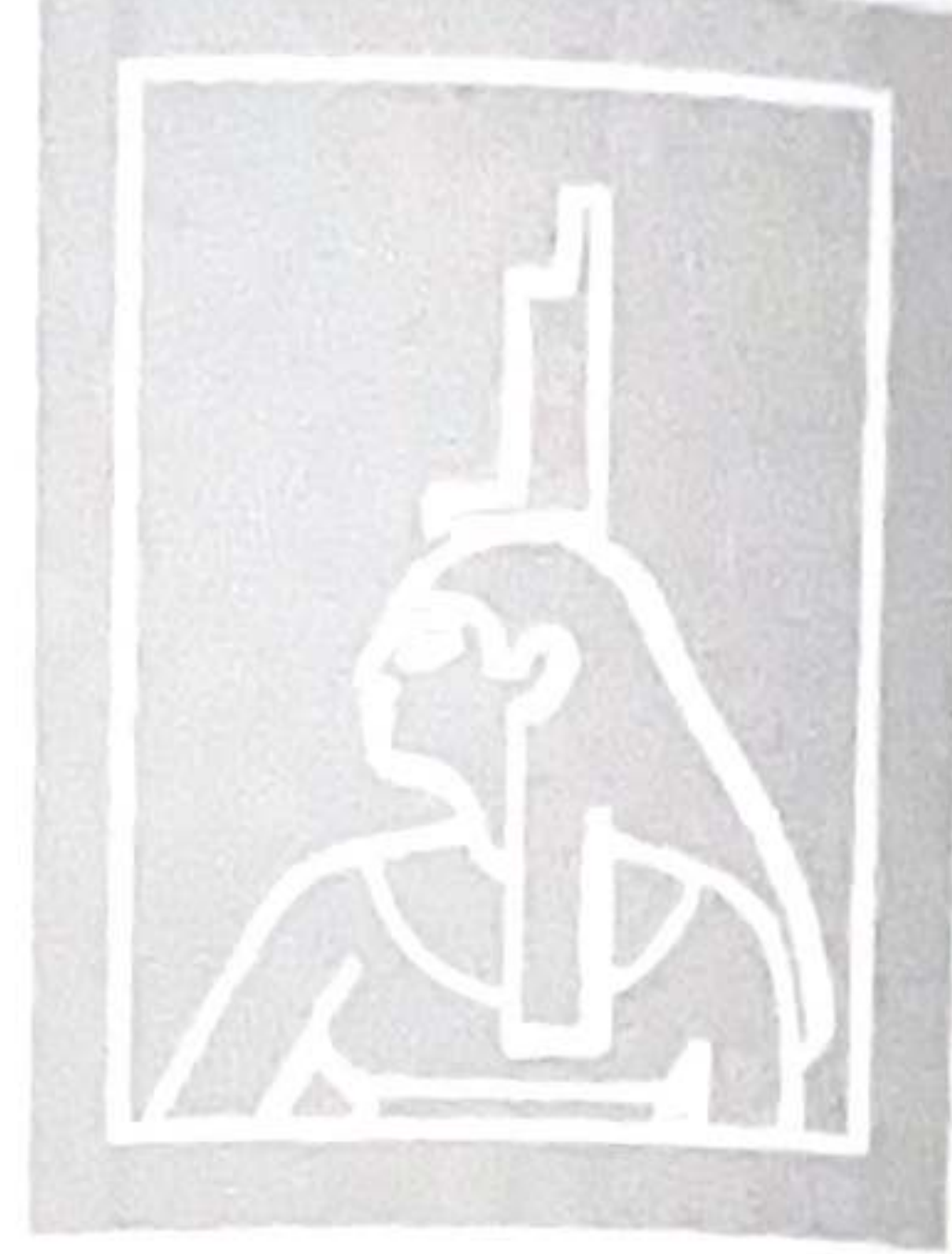
الاله آمون يسلم ابنه وقربه من الآلهة إيزيس إلى اليسار ، ثم يعانقه إلى اليمين



رع



أوزيريس



إيزيس

الطفل المطحون ، فصار يشبه الدم البشرى . ثم جهز ٧٠٠٠ إيريق من الحبة ، ثم حضر جلالة الملك « رع » ، ملك الوجهين القلى والبحرى ، وصحبه هؤلاء الآلهة ليروا هذا الشراب . . وقال « رع » : أحملوها الآن إلى المكان الذى قالت عنه : إنها ستقتل فيه بنى الإنسان .

وبكر جلالة « رع » فى أعماق الليل ، ليصب هذا الشراب المنوم . . وفى الصباح ذهبت الإلهة ووجدتها غطيت بالفيضان ، وكان وجهها جميلا فيه ، فشربت ، وكان الشراب لذيفا إلى قلبها فسكرت ، ولم تع بنى الإنسان .

فهذه الحكاية الأسطورية تكشف لنا فى وضوح عن طبيعة الشعب المصرى السمحة ، وعن ميله الأصيل إلى المحبة والسلام ، لا العنف والبطش ، فعلى الرغم من أن الإله « رع » هو الذى اشتكى من تأمر البشر ضده ، وعلى الرغم من أنه استدعى مجلس الآلهة لاستشارته ، فى الوسيلة التى يمكن أن يردع بها البشر الذين تأمروا ضده ، فإنه لم يرض فى النهاية أن يقضى على البشرية ، كما هو الحال فى روايات الطوفان التى رويت عن الشعوب الأخرى ، ومن ثم فقد كان تدييره لتلك الخدعة التى استطاع من خلالها أن يمتص غضب الإلهة حتحور من ناحية ، وأن ينقذ البشرية من ناحية أخرى .

لقد كان هذا النمط من الحكايات الأسطورية متطورا ومميزا فى أدب مصر القديمة ويرجع السبب فى تطوره وتميزه إلى أنه لم يكن مجرد قص يحكى عن الصراع بين الخير والشر ، بل كان محملا بمغزى إنسانى كبير . . ويتنوع هذا المغزى من حكاية لأخرى ، ولهذا كان غزيرا فى دلالاته .

وربما كانت الحكاية التالية مؤيدة لهذا المعنى .

وتحكى هذه الحكاية الأسطورية أن الإله الذى أوجد نفسه عندما كان ملكا على الآلهة والناس جميعا ، وقد دبر له بنو البشر مؤامرة . وقد كان جلالة وقتئذ متقدما فى السن . وكانت عظامه من فضة ، ولحمه من ذهب ، وشعره من اللازورد الحقيقى .

ولكن جلالة قد فطن لما يدبره ضده بنو البشر ، وعند ذلك قال جلالة لمن كانوا فى حاشيته : تعالوا وندادوا إلى عيني (أى الآلهة حتحور) ويجب عليكم أن تحضروهم سرا حتى لا يراهم بنو الإنسان فيأخذ قلوبهم الفزع . ويجب عليكم أن تحضروا معهم إلى القصر العظيم حتى يمدونى بنصيحتهم .

من أجل ذلك حضر هؤلاء الآلهة . . فقالوا لجلالته : تحدث إلينا حتى نسمع حديثك . فقال « رع » للإله « تون » يا أسن إله جثث الوجود ، وأنتم أيها الآلهة الأقمنون ، أنظروا إلى بنى البشر الذين أتوا للوجود بعينى ، فقد دبروا مؤامرة ضدى ، فأخبرونى ما عساى أن أفعل فى ذلك . تأملوا ، فإنى لازلت أبحث ، ولن أذبحهم حتى أسمع رأيكم فى ذلك . . وعندئذ قالوا لجلالته : أرسل عينيك لتذبحهم لك . . لتذبحهم لك عندما تنزل بصورة حتحور . . وقال جلالة هذا الإله : مرحبا مرحبا يا حتحور . لقد فعلت ما أرسلتك من أجله . فقالت له هذه الإلهة : بحياتك لقد تغلبت على بنى البشر ، وقلى فرح لذلك . .

وقال « رع » : تعالوا نادوا رسلى المرعيرين فى المدوحتى يعدوا مثل ظل الجسم . وقد أحضر هؤلاء الرسل ، فقال لهم جلالة هذا الإله : أسرعوا إلى الفتين (أسوان) . وأحضروا لى كمية عظيمة من الطفل الأحمر . فأحضر له هذا الطفل الأحمر . ثم إن جلالة هذا الإله العظيم أمر الإله « ذا الذؤابة » الذى فى عين الشمس أن يطحن هذا الطفل الأحمر . ثم أعدت الخادعات شعيرا للجمعة وأضيف له هذا

الفوى ، أنظر ، إن الإله العظيم قد باح باسمه إن «رع» يعيش والسم قد مات : وهكذا تكلمت إيزيس العظيمة أميرة الآلهة التى تعرف «رع» باسمه الحقيقى .

إن البؤرة التى تلتف من حولها الأحداث ، كما يلغ من حولها الحوار فى هذه الحكاية هى البحث عن الاسم الحقيقى للإله «رع» ، وهو ما كانت إيزيس تسعى فى الكشف عنه . على أن إيزيس لم تتحرك إلا عندما رأت لعاب الشيوخوخة يسيل من فم الإله رع . وعندئذ أدركت إيزيس ، بعد بصرها ، أن الحياة يمكن أن تنتهى عند هذا الحد ، مالم يودع الإله رع جوهرة فى خليفته له . والجوهر شئ غير مسمى وهو باطن لا ظاهر . ولهذا فإن كل ما ذكره «رع» عن اسمه وصفاته لم يعجب إيزيس ، لأنها كانت تبحث عما وراء هذا كله .

ولهذا فإن إيزيس سعدت ، عندما باح الإله «رع» بمكنون سره ، وهو سر الوجود والحياة ، وعندما انتقل هذا السر عبرها إلى ابنتها حورس ، صرخت قائلة : «إن رع يعيش والسم قد مات» .



وإذا كانت الحكايات السالفة ما تزال تدور ، فى فلك الأساطير ، فإن الحكايات التالية تنتمى إلى نمط آخر روته شعوب العالم أجمع ، وهو نمط القصة الخرافية . ويرشدنا هذا النمط بحق إلى فن القص فى التراث الفرعونى كما يكشف لنا عن كثير من ملامح الشعب المصرى وكثير من تصورات ومعتقداته التى تعيش معه فى حياته اليومية .

وتعد النماذج التى تقدمها وشيكا الأصول الأولى لكثير من الروايات التى ظهرت لهذه النماذج لدى شعوب مختلفة كما أن الموضوعات الجزئية (الموتيفات) التى استخدمتها استغلت فى كثير من أنماط القصة الخرافية .

ويتميز القصة الخرافية بأنه يتعد عن جو الآلهة من الحياة وشخصها الطبيعية ، وذلك على الرغم مما يشيع فيه من جو السحر والخرافة .

وهنا نربط بين نموذجين يؤكد كل منهما فن القص الذى انتشر فيما بعد وبرز فى حكايات ألف ليلة وليلة بصفة خاصة ، كما أننا نقدم نموذجين آخرين يعدان أصلا لروايات انتشرت انتشارا كبيرا فيما بعد باعتراف الباحثين فى القصص الشمى .

أما الحكايتان اللتان تربط بينهما فهما حكاية «خوفو والسحرة» . وحكاية «الفريق» .

وتحكى الحكاية الأولى أن الملك خوفو كان جالسا ذات مساء يتسامر مع ابنائه فأخذ كل ابن من ابنائه الثلاثة يقص عليه أغرب ما عنده . فقام الأمير خضر بتكلم وقال : «أنا أقص على جلالتك أعجوبة حدثت فى عهد والدك «نيكا» .

وأخذ يقص عليه قصة رئيس المرتلين فى عهد الملك «نيكا» وزوجته التى كانت تخونه مع أحد المدنين . وكيف أن رئيس المرتلين استطاع أن يستخدم قدرته على السحر فى صنع تمثال لتساح ، واستطاع بسحره أن ينفث فيه الروح وأن يجعله يقبض على عشيق زوجته الخائنة بينما كان يتزل ليستحم فى الماء .

ويختتم الأمير خضر حكايته موجها الكلام إلى أبيه خوفو بقوله : «أنظر ، إن هذه أعجوبة حدثت فى عهد والدك «نيكا» وهى من أعمال رئيس المرتلين و«باونر» العظيمة .

عندئذ رد الملك خوفو قائلا : فليقدم للملك «نيكا» ألف رغيف من الخبز ومائة إناء من الجعة ونور ، وكيلين من البحور ، ولبعط رئيس المرتلين «وباونر» فطيرة وإبريقا من الجعة وقطعة كبيرة من اللحم وكيلين من البحور ، لأنى رأيت مثلا من علمه ، وقد نفذ كل ما أمر به جلالته .

ثم شرع بعد ذلك الأمير «بوفر» يحكى حكايته ، فحكى عن أعجوبة أخرى حدثت فى عهد الملك سفرو . ففى يوم من الأيام شعر الملك سفرو بالملل والاكئاب ، فأشار عليه أحد حاشيته قائلا :

«إذا ذهبت جلالتك إلى بحيرة البيت العظيم ، اركب قارباً كل مافيه عذارى من أمام قصرك ، عندئذ قلب جلالتك ينشرح حينما ترى كيف يجذفن جينة وروحة . وعندما ترى الأماكن اللطيفة التى على البحيرة وتنتظر إلى حقولها وشاطئها الجميلين ، فإن قلبك ينشرح بذلك» .

فاستجاب الملك لهذه النصيحة وركب المركب الذى جمع فيه عشرين من العذارى اللاتي قمن بالتجديف . وبينما كان الملك سعيدا وسطهن إذ بواحدة منهن تكف عن التجديف بينما كانت تنظر فى لهفة فى الماء كأنما كانت تبحث عن شئ سقط منها . فلما سأله الملك عما حدث لها أجابه بأن حلية فى شعرها تعثر بها سقطت فى الماء . فطمأنها الملك بأنه سيحضر لها بديلا منها ولكنها أصرت أن توقف المركب حتى تعثر على حليتها . فاستدعى الملك رئيس المرتلين الذى جاءه مسرعا وقرأ تعويذة ، فإذا بالماء ينحسر فى جانب وظهرت الحلية فى قاع البحر ، فالتقطها وأعطاهها للفتاة ثم قرأ تعويذة أخرى فإذا بالماء يعود لحاله الأولى .

وجاء دور الأمير «حردادف» فى أن يحكى قصته الغريبة فقال للملك : «إنك لم تسمع إلى الآن غير أمثلة لسحرة سبقونا ، والإنسان لا يستطيع أن يبين فيها الصدق من الكذب ، غير أنه فى زمك هذا يوجد ساحر» .

فقال جلالته : من هو يا حردادف ، يابنى ؟ فأجاب الأمير حردادف : «يوجد مدنى اسمه «ددى» يقطن فى دد- سفرو ، بلغ من العمر مائة وعشرة أعوام ، ويأكل خمسمائة رغيف من الخبز ، وفخذ

«كانت إيزيس امرأة حكيمة الكلام وكان عقلها أكثر مكرًا من ملايين الرجال ، وكانت أعقل من ملايين الآلهة .. وقد كان «رع» يدخل السماء كل يوم على رأس نواتية ويجلس على عرش الأفيين ، غير أن الشيوخوخة المقدسة جعلت لعاب فمه يسيل وعلى ذلك بصق على الأرض وسقط لعابه عليها فجمعت إيزيس فى يدها بالتراب الذى كان عليه وسوته فى صورة ثعبان فخم .. غير أنه لم يتحرك كأنه حى أمامها ولكنه امتد على الطريق الذى كان من عادة الإله العظيم أن يمر به .. وعندئذ لدغه الثعبان الفخم ، حتى نفث فيه النار المتقدة التى خرجت منه . فصاح الإله المقدس .. وارنعدت شفتاه وزلزلت كل أعضائه لأن السم كان قد سرى فى جسمه» .

وعندما استرد الإله قلبه ثانية نادى أتباعه : تعالوا إلى أنتم يامن أنتم إلى الوجود من جسمي ، أنتم أيها الآلهة الذين خرجوا مني ، وذلك لأخبركم بما حدث لى ، لقد لدغنى شئ ردى ، وقللى لا يعرفه وعينى لم تره ولىلى لم تسوه . ولا أعرف من بين الذين خلقتهم ولم أشعر بالمثل .. وإنى أمير وابن أمير ، وإنى بئرة إله اتخذت وجودها من إله ، وإنى عظيم وابن عظيم ، اخترع والذى اسمى ، وإنى .. لى عدة أسماء وعدة أشكال . وقد أعطانى والذى والذى اسمى وقد بقى مخفيا فى جسمى منذ ولدت حتى لا يكون لساحر أو ساحرة سلطان على ..» .

عندئذ أتت إليه إيزيس ضمن من أنوا ، ونصيححتها نفس الحياة ، وأقوالها تطرد المرض ، وكلمتها تعطى الحياة من أخطأه النفس فقالت : ما الذى حدث ؟ ما الذى حدث ؟ .. وبعد ذلك قالت إيزيس «لرع» : أخبرنى عن اسمك أيها الوالد المقدس ، لأن الرجل الذى تلى باسمه تعويذة سيقى حيا . فأجابها «رع» : أنا الذى خلقت الثور للبقرة . وعلى ذلك جاء الأب إلى عالم الوجود . وأنا الذى كونت السماء وأسرار الأفيين ووضع أرواح الآلهة فيها . وأنا الذى فتح عينه ثم جاء النور إلى الوجود ، والذى أغمض عينه فجاء الظلام إلى الوجود ، والذى بأمره يجرى النيل ، والآلهة لا يعرفون اسمه . وأنا الذى افتتح الأعياد السنوية وأنشأ النهر ، وأنا الذى خلقت نار الحياة لأجل أن توجد أعمال ..» .

عندئذ قالت «إيزيس» للإله «رع» : أن اسمك لا يوجد بين الأسماء التى تلوحتها على ، فأخبرنى به ليخرج السم ، وذلك لأن الرجل الذى ينطق باسمه سيمش . ثم أخذ السم يحرقه بفضاعة ، وأصبح أقوى من اللهب أو النار ، فقال جلالته «رع» : أخبرنى أذنك أيتها البنت «إيزيس» ، وسيقتل إسمى من جسمى إلى جسمك ، وإذا خرج إسمى ليقبض على قلبك ، فأنسى به لابنك «حورس» .

وعلى ذلك كشف الإله العظيم عن اسمه للإلهة «إيزيس» . ثم قالت إيزيس الساحرة العظيمة : أيها السائل السام أخرج من «رع» ، وأنت يا عين حور أخرجى من الإله . تعالى إلى الأرض أيها السم

نور من صف اللحم ، ويشرب مائة إبريق من الجعة إلى يومنا هذا . وهو يعرف كيف يركب ثاينة رأسا قد قطع ، ويعرف كيف يجعل الأسد يتبعه وحيله يجر على الأرض . وهو يعرف عدد الأقال التى يحتوى عليها معبد «تحوت» واتفق أن جلالة الملك خوفو كان دائما يبحث عن أقال معبد «تحوت» ليعمل لهرمه مثلها . وعندئذ قال جلالته : أنت بنفسك يابنى حردادف متحضر لى ..» .

ولما وصل الأمير حردادف إلى مقر الملك ، دخل ليقدم تقريره للملك خوفو : فقال الأمير «حردادف» أيها الملك ، سيدى ، لقد أحضرت «ددى» فقال جلالته : «ادهب واحضره لى» .

ثم ذهب الملك إلى القاعة ذات العمدة فى القصر وأحضر «ددى» إليه . وقال جلالته : كيف كان ذلك ياددى ؟ إلى لم أرك قط من قبل ؟ . فقال «ددى» : إن من يطلب عليه أن يحضر . إن الملك طلبنى ، وهأنا قد أتيت . فقال جلالته : «أصحيح ما يقال من إنك يمكنك أن تتركب ثاينة رأسا قد قطع ؟ فقال «ددى» : نعم أعرف ذلك بأيها الملك ، يامولاي ، فقال جلالته : احضروا لى سحينا من السحن حتى يوقع عليه عقابه . فقال «ددى» : ولكن ليس على رجل أيها الملك يامولاي . انظر أليس من الخير أن يجرب شئ مثل هذا على الماشية السامية ؟

فلما حقق «ددى» هذا الفعل السحرى ، سأله الملك بعد ذلك عن عدد أقال معبد تحوت ، ولكن «ددى» أجاب بأنه لا يعرف عندها ولكن يعرف أين هى . فلما سأله الملك عن مكانها ، أجاب بأنه يعرف مكانها ولكنه ليس هو الذى يوسعه أن يحضرها . فسأل الملك عن إذن يستطيع أن يحضرها ، أجاب «ددى» : «أنه أكبر ثلاثة الأطفال الذين فى بطن «رد- ددت» . وسأله الملك عن تكون «رد- ددت» فأجاب «ددى» : إنها زوجة كاهن رع فى بلدة «سخبو» وهى التى حملت فى ثلاثة أطفال «لرع» وب «إسخبو» ، وقد أحبرها أنهم سيتولون هذه الوظيفة الكبرى (أى الحكم بعد أسرة خوفو) فى هذه البلاد ، وأن أكبرهم سيكون الكاهن الأعظم فى عين شمس» .

فلما لاحظ «ددى» أن الحزن قد خيم على «خوفو» قال له : استمحك عفوا ، ما هذه الحالة أيها الملك يامولاي ؟ أمن أجل ثلاثة أطفال ؟ وعلى ذلك أقول لك : ابنك فابن ابنك ، وبعد ذلك واحد منهم .

ولم يملك الملك خوفوردا على ذلك ، ولكنه كافأ «ددى» على هذه المعلومات بأن جعله يقيم فى بيت «حردادف» .

ولما جاء «رد- ددت» المخاض ، أرسل إليها الإله «رع» من يساعدها فى الولادة ومن بينهم «إيزيس» وولدت «رد- ددت» ثلاثة أطفال ذكور . وصنعت إيزيس لهم ثلاثة تيجان أخضتها فى كومة من الشعير ثم حملت الشعير فى خزانة وأغلقتها . فلما ذهبت

الخادمة ، بأمر من سيدتها لإحضار بعض الشعير من الخزانة ، إذ بها تسمع غناء وموسيقا ورقصا ، فذهبت وأخبرت سيدتها التي تحققت من هذه الأصوات وعلمت أنها تعبير عن الاحتفال بأبناء رع الثلاثة الذين سيصبحون ملوكا فيما بعد .

و ذات يوم أغضبت « رد - دت » الخادمة التي كانت تعلم بهذا السر وتكتمه بناء على أمر سيدتها . فأرادت أن تنتقم منها وقالت : « لقد ولدت ثلاثة ملوك ، وسأذهب وأخبر جلالة الملك «خوفو» بذلك » .

وسمعت « رد - دت » بهذا التهديد ، فأكثرت وجلست حزينة ، وتصادف أن دخل عليها أخو الخادمة وهي على هذا النحو ، وعرف سر حزنها ، فسلط على أخته تمساحا قبض عليها وهي تقترب من الماء ، ثم ذهب إلى سيدته بذلك فشعرت بارتياح لهذا الخبر .

والى هنا تنتهى قصة خوفو والسحرة ، أو بالأحرى إلى هنا تنقطع البردية . فهذه الحكاية تعد من الحكايات الشعبية التي ربما كانت تزور بعد عصر أسرة خوفو ؛ لتعكس انتقال الحكم من أسرته إلى أسرة أخرى . ولا بد أن تتوقع أى نمط من القصص المروى في هذا الوقت كان يداخله الجو الأسطوري ، كما كان يداخله السحر والخرافة ؛ ذلك أن الأسطورة والسحر والخرافة كانت جزءا من الواقع . وعلى الرغم من أن حردادف تشكك أوشاء أن يشكك والده خوفو في مدى صدق الحكايتين اللتين حكاهما أخواه من قبله ، فقد حكى لولده ما هو أشد سحرا وأبعد في جوه الأسطوري .

على أن ما يهتما من هذه الحكاية أنها تمثل تطورا في صناعة الفصص التي توارثتها الشعوب فيما بعد . وتمثل هذه الصناعة في توليد الحكاية من الحكاية وتصعيد حركة الفصص حتى تعود بها إلى نقطة البداية ، والبدائية في حكايتها أن الملك خوفو يشعر بالملل ، وأراد أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، عن طريق الاستماع إلى الفصص أما النهاية فهي الوصول إلى حالة النشاط النفسى والفكرى التي لا مجال للملل فيها ، ومعنى هذا أن خوفو وصل إلى ما كان يسمى إليه في البداية وهو أن يدفع عن نفسه الإحساس بالملل .

ومثل هذا الأسلوب ، أعنى أسلوب التوليد والتصعيد في حركة الفصص ، عرف في قصص ألف ليلة وليلة ، وما زال يعرف قصصنا وقصص الشعوب الأخرى حتى اليوم .

وشبه بهذه الحكاية حكاية الغريق . فهي تقوم كذلك على أساس من التوليد والتصعيد في الفصص . ولهذا فإننا نسمع أكثر من صوت ، لأن كل صوت يسلم الفصص إلى الصوت الآخر . فالغريق هنا ليس هو البطل الأساسى في هذه الحكاية ، ولكنه الراوى الوسيط بين مأساة البطل الأساسى وما يحكيه هو له على لسانه وعلى لسان غيره من بعده يهدف البحث عن حل لمأساته .

فقد حدث أن أرسل الملك أميرا من أمرائه إلى بلاد الصومال ،

ليحضره بعض الثغاس من هناك . فلم يوفق الأمير في مهمته . ففصل عن ذلك فقد صادفته أهوال جسيمة أخرته عن العودة ، ولكنه وصل في النهاية سليما إلى أرض الوطن ، ولكن الخوف بلغ منه مبلغه إذ كان يتوقع عقابا قاسيا من قبل فرعون لعدم تحقيقه رغبته ، ومن ثم ظل مترددا في مقابلة الملك . وكان له تابع أمين أحزنه مראה على وجهه متبوعه من الحزن والألم ، فأراد أن يهدى خاطره ويقوى من ثقته في نفسه فقال له :

« تأمل ! لقد عدنا بسلام ووصلنا إلى بلادنا . اصغ إلى الأمير ! إننى فرد خلوا من المبالغة ، اغسل نفسك ، وصب الماء على أصابعك ، وتكلم إلى الملك وأنت مالك شعورك ، وأجب من تلعم ، وإن قم الإنسان هو الذى ينجيه ، وكلامه هو الذى يجعل الناس يرفقون به . . . »

« ومع ذلك سأقص عليك شيئا مماثلا لقصتك . فقد حدث شخصا عندما أقبلت إلى إقليم مناجم الملك ذاهبا إلى البحر في صافرها ١٢٠ طولا و ٤٠ عرضا . وكان فيها ١٢٠ بحارا من نخبة مصر وكانوا يتعرفون السماء وكانوا يتعرفون الأرض ، وكانت قلوبهم أثبت قلوب الأسود ، وكانوا يتنبئون بالعاصفة قبل أن تحدث . . . وقد هرعاصفة ونحن ما زلنا في البحر وقبل أن نصل إلى الأرض . وقد قاه الريح فضاغت من شدتها ، وجاءت موجة ذرعها ثمانية أرتفاعا ، وحملت من على سطح السفينة مع الصارى . . . وبعد ذلك غرقت السفينة . . . وقد رمت بى موجة إلى جزيرة . وقد قضيت ثلاثة أيام وحيدا ولم يكن لى رفيق غير قلبى ، ونمت في خباء من الخشب واحتضنت ثم وقفت على قدمى ، لأجد ما يمكن أن أضمه في فمى فوجدت تينا وعينا هناك ، وكل أنواع الخضار الجميلة . . . وكان هناك سمك وطيور ، ولم يكن هناك شيء لا يوجد فيها . وعندئذ أشبع نفسي وتركت بعضها على الأرض ، لأن حملة كان ثقيلا على ذراعى . ثم أخذت زنادا ولوقدت ناراً لنفسى وقلمت قربانا مشويا للالهة .

وبعد ذلك سمعت صوت رعد وظننت أنها موجة بحر ، فتكسرت الأشجار وزلزلت الأرض ، ولما كشفت عن وجهى وجدت أنه ثعبان يقترب منى ، وكان ذرعه ثلاثين ذراعا طولا ، ولحيته يزيد طولها على خمسة أذرع ، وكان جسمه مرصعا بالذهب وحاجباه من خالص اللازورد ، وقد كان في غاية من العقل ثم فغرفاه لى حينما كنت ملقى على بطنى أمامه وقال لى : من أحضرك هنا أيها الصغير ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ وإذا تأخرت عن إجابتى عمن أحضرك إلى هذه الجزيرة جعلتك لا تجد نفسك إلا ترابا ، وتصير كالذى لم يكن قد رثى . فأجبت : إنك تتحدث إلى ، ومع ذلك لم أسمع ما تقول . إنى في حضرتك ولكن حواسى قد ذهبت .

وأعاد إليه الثعبان أسئلته وقال : « من أحضرك إلى جزيرة البحر هذه التى يحيط بها الماء من الجانبين ؟ »

فقص الرجل على الثعبان ما حدث له ، وعندئذ أشفق عليه الثعبان وقال له : « لا تخف أيها الصغير ، لا تخف . . . ولاندع محياك يصغر مادمت قد جئت إلى . أنظرا ! لقد حفظك الإله حيا ، ليحضرك إلى جزيرة الطعام الوفير التى لا شيء إلا وينمو فيها . . . وأنظر ، ستبقى الشهر بعد الشهر في هذه الجزيرة إلى أن تتم أربعة أشهر ، ثم تأتى سفينة من مقر الملك تحمل بحارة تعرفهم ، وستذهب معهم إلى مقر الملك ، وتموت في نفس بلدك . . . ما أشد فرحة الذى يقص ما جرى له بعد أن تمر الكارثة . وهكذا سأقص عليك شيئا مماثلا لهذا الذى حدث في هذه الجزيرة . »

وهكذا يسلم المرافق الكلام إلى الثعبان الذى يستمر في رواية مغامراته كذلك فيقول : « وذلك أننى كنت فيها مع أخوتى وأطفالى في وسطهم ، وكان كل عددا ٧٥ ثعبانا أولادى وأخوتى ، هذا غير بنت امرأة مسكينة كانت قد أحضرت إلى ، ثم انقض شهاب فذهب هؤلاء في النار بسببه . وقد حدث هذا وأنا لست من بين الذين أحرقوا .

وقد كدت أموت من أجلهم عندما وجدتهم كومة من الحش . فإذا كنت شجاعا فكبح جماح قلبك ، على أنك ستضم أطفالك وتقبل زوجتك وترى منزلك ، وهذا أحسن من كل شيء ، وستصل إلى مقر الملك ، وتسكن هناك وسط أولادك . »

وشكر الرجل للثعبان قوله ، ووعد أنه يحمل إليه فيما بعد هدايا من الثغاس والعطور . ولكن الثعبان استخف به وختم كلامه معه بأن قال له : « ولكن الواقع أنك لن ترى قط هذه الجزيرة بعد سفرك ، لأنها ستصير ماء . »

ثم استأنف المرافق روايته للأمير فقال : وبعد ذلك أتت هذه السفينة كما تنبأ . وذهبت وتسلفت شجرة طويلة ، ورأيت أولئك الذين كانوا فيها ، وذهبت لأخبره ، فعلمت أنه قد عرف ذلك من قبل وقال لى : بسلام بسلام للوطن ، أيها الصغير ، وشاهد أطفالك واجعل لى اسما حسنا في مدينتك ، اسمع فإن هذا هو كل ما أبغى .

ولما ألقى بنفسى على بطنى لأشكره ، قال لى : انظر ، ستصل الحاضرة بعد شهرين ، وستضم أولادك في حضنك ، وتصير شابا مرة ثانية في مقر الملك ، ثم تدفن .

ثم سحنا شمالا إلى حاضرة الملك ووصلنا إلى العاصمة في شهرين كما قال ، ومثلت أمام الملك وقدمت له هذه الذخائر التى أحضرتها من هذه الجزيرة ، وقد شكرنى أمام كل ضباط الأرض قاطبة ، وعينت حاجبا وكافأنى ببعض حشمه .

ثم ختم كلامه للأمير بقوله : « أنظر إلى بعد أن وصلت الأرض وبعد أن شاهدت ما لاقيته . اسمع لما أقول ، أنظر ، إنه من الخير للناس أن يصغوا . »

لقد قيل : إن حكاية الغريق الفرعونية تُعد أصلا لحكايات

السندباد ، سواء تلك التى رويت في التراث الهندى أو تلك التى دونت في حكايات ألف ليلة وليلة . ووجه الشبه بين الحكايات الفرعونية والحكايات الأخرى ، هو أن هناك شخصين ، أحدهما يبلغ في ثماته والآخر خاض غمار التجارب ، وخاصة التجارب البحرية ، فإزداد علما وحكما ، ثم أراد أن يوصل حكمته للشخص الأول ، لعله يدرك أن إحساسه بالثماته يبلغ فيه ، وأن التجارب تصقل الإنسان إذا ما استغاد منها ونمى شخصيته من خلالها .

كما أن هناك وجه شبه آخر يتمثل في تلك المغامرة البحرية التى طوحت بالسندباد البحرى ، إذا جاز لنا أن نطلق هذا الاسم على الشخص المرافق للأمير في الحكاية الفرعونية ، وألقت به في تلك الجزيرة الغريبة التى خاضها السندباد البحرى في ألف ليلة وليلة .

وقد يبدو وجه الشبه ضئيلا بين الحكاية الفرعونية وحكاية رحلات السندباد السبع ، ولكن الحكاية الفرعونية تعد ، ولا شك ، البذرة الأساسية التى تراكت حولها المغامرات الشيقة فيما بعد .

أما الحكاية الثالثة التى نود الإشارة إليها ، إذ إنها تعد كذلك من الحكايات المهمة التى قامت حولها الدراسات المقارنة المسهبة ، فهى حكاية الأخوين . . .

وحكاية الأخوين تعد مزيجا رائعا بين الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية . [وتحكى الحكاية أن الأخوين « أنويس » و « باتا » كانا يسكنان منزلا واحدا . وكان « أنويس » متزوجا في حين أن « باتا » كان بمثابة إينه ، لأن الأول عنى بتريته ، كان يساعده في الزراعة وتربية الماشية . وكان الأخوان يعيشان في وثام تام ، حتى حدثت القطيعة بينهما بسبب زوجة « أنويس » الخائنة . فقد حدث أن أرسل « أنويس » أخاه المطيع ، ليحضره له من بيته بعض البلور ، إذ أن البلور التى كانا يبلرانها في الحفل لم تكن كافية . ولما دخل باتا بيت أخيه وطلب من زوجته أن تحضر البلور التى طلبها أخوه ، أمرته زوجة أخيه أن يذهب بنفسه إلى مخزن الغلال ويحضّر البلور بنفسه . ولما حضر بالبلور مر على زوجة أخيه التى كانت وقتئذ تشط شعرا أمام المرأة . ونظرت الزوجة إلى الأخ « باتا » نظرة اشتها واستوقفته وأخذت تتحدث معه مبدية إعجابها بقوته وجماله . وفي النهاية راودته عن نفسه فنهزها وأخبرها بأنها بمثابة أمه ، كما أن أخاه بمثابة والده . ثم تركها وخرج حاملا البلور بعد أن أخذ وعدا على نفسه ألا يفشى خدعتها الماكرة .

ولكن الزوجة خشيت أن يفضح الأخ الأصغر « باتا » أمرها لدى أخيه . فادعت المرض ونامت في السرير ولما حضر زوجها أخذت تن وتناو . ولما سألها زوجها عما بها ، أخبرته بأن أخاه « باتا » أراد أن يعتدى عليها ، فلما أبت ضربها وخرج .

وبينما كان باتا عائدا إلى البيت بعد ذلك ، كشفت له إحدى بقراته عن السر وأوعزت إليه بالهروب لأن أخاه عازم على قتله . وهرب

« باتا » وأسرع « أنويس » في أثره ، ولكن الآلهة جعلت بينهما بحرا . ووقف الأخوان في مقابل بعضهما الآخر على شاطئ البحر ودار بينهما نقاش انتهى بأن أنويس علم بخيانة زوجته التي قتلها بعد ذلك . أما « باتا » فقد أخبر أخاه بأنه لن يعود إليه ثانية ، وأنه سيرحل إلى غابات الأرز حيث يودع قلبه زهرة فوق شجرة من أشجار الأرز . ثم طلب من أخيه ، على سبيل التكفير عن ذنبه ، أن يحضر لإيقافه إذا مات قلبه . وعلامة هذا أن يجد كأس الجعة التي يشربها تغور فجأة . وعندئذ افرق الأخوان .

ورأت الآلهة أن تكافئ « باتا » المظلوم بعد ذلك ، فخلقت له امرأة جميلة ، لكي يعاشرها معاشرة الأزواج . وعاش باتا سعيداً مع تلك الزوجة .

وذلك يوم حذر « باتا » زوجته من أن تخرج إلى شاطئ النيل وحدها . ولكن الزوجة عصت أمره وخرجت بمفردها إلى شاطئ النيل ونزلت تستحم فيه . وسقطت خصلة من شعرها في النيل وحملها التيار إلى المكان الذي يجلس فيه فرعون بجوار الشاطئ . وفي الحال فاحت الرائحة العطرة من خصلة الشعر إلى درجة أن عبت المكان وكذلك ملابس فرعون . وعلم فرعون أن تلك الرائحة العطرة مصدرها خصلة الشعر التي حملها إليه تيار الماء . وفي الحال أرسل رسله ليحضروا إليه صاحبة هذه الخصلة .

وحملت زوجة باتا إلى فرعون . ولكنها طلبت من فرعون من قبل أن يتزوجها أن يهشم شجرة الأرز التي كان قلب زوجها « باتا » مستكناً في زهرة فيها . واستجاب فرعون لمطلبها واطمأنت المرأة أن زوجها « باتا » قد مات وانتهى .

وفارت الجعة فجأة في الكأس الذي كان الأخ أنويس يشربه . وفي الحال تذكر أن أخاه في خطر ، كما تذكر وعده لأخيه بأن يخفف لإيقافه . ولما وصل أنويس إلى غابات الأرز ، رأى الشجرة مهشمة ووجد الزهرة التي بها قلب أخيه ملقاة على الأرض . فأخذ الزهرة ووضعها في ماء ، وسرعان ما دببت الحياة في القلب وفي الجسد معا ، وجلس باتا ليتحدث إلى أخيه وقال له ، إنه سيحول نفسه ثورا رائعا وعليه أن يركبه ويلعب به إلى فرعون الذي اغتصب منه زوجته . ووصل الأخ أنويس وأكبأ أخاه الثور باتا . ولما رأى فرعون الثور لم يتمالك إعجابه به واشتراه من أنويس . ودخل باتا الثور خلسة على زوجته وكشف عن نفسه . وعندئذ ألحت الزوجة على فرعون أن يذبح الثور . ولم يفهم فرعون سبب هذا الإصرار ولكنه رضى لمطلب الزوجة وذبح الثور . . . وتساقت قطرتان من الدم على الأرض ونبتت منهما شجرتان من السدر . وعُدَّ فرعون والناس هذا النمو المناجى للشجرتين معجزة من المعجزات ، ولم تكن الزوجة تدرى أن زوجها باتا قد تسربت روحه إلى هاتين الشجرتين .

وفيما كانت الزوجة تسريح في ظل إحدى الشجرتين ، كشف لها باتا مرة أخرى عن نفسه . واستشاطت الزوجة غضبا وأصررت على

قطع الشجرتين ، وقُطعت الشجرتان وتطايرت شطيتان منهما واستغرقتا في جوف الزوجة ، وحملت الزوجة من هاتين الشطيتين وهي لا تدري أنها حملت من زوجها باتا . وسعد فرعون بالحمل ظنا منه أن الزوجة ستلد طفلا منه .

وولدت الطفل وترعرع في بلاط فرعون . وعندما مات فرعون كان الابن قد شب عن الطوق وخلف فرعون في المملكة .

على أن هذا الابن لم يكن في النهاية إلاباتا بعينه ولما كان البلاط قد خلا من فرعون ، فقد كشف باتا عن نفسه لزوجة للمرة الأخيرة وقتلها ، ثم استدعى أخاه أنويس وعينه ولى عهده .

هذه هي حكاية الأخوين اللذين فرقت بينهما خيانة زوجة . الأخ الأول ثم جمعت بينهما في النهاية خيانة زوجة الأخ الثاني ، وذلك بعد أن ثار كل منهما لنفسه . ومن المعروف أن الحكاية الأم التي تجمع بين حكايات ألف ليلة وليلة المتفرقة ، هي حكاية خيانة زوجة الملك شهریار له . ثم عادت ألف ليلة وليلة وأكدت هذا الموضوع في الحكاية الأولى التي تصدر المجموعة . ففي هذه الحكاية هجر الملك مملكته بسبب خيانة زوجته له ، ورحل إلى أخيه الملك الذي يقيم في بلد آخر ليسرى عنه بعض همه . وكان هذا الملك يتصور أنه مع زوجته ، ولكن أخاه اكتشف خيانة زوجته له مع عبد أسود بينما الزوج يقوم برحلة صيد في الخارج . وعندما عاد الزوج من رحلته أفضى إليه أخوه بسر خيانة زوجته له مع العبد الأسود . وعندئذ الأخوان المملكة ، بعد أن انتقم كل منهما من زوجته .

وتكرر رواية حكاية الأخوين في كثير من البلاد ، مما أغاب الباحثين بعقد مقارنات بين الروايات المختلفة بهدف الوصول إلى الأصل الأول لهذه الروايات ، فإذا بهم يجمعون على أن الحكاية المصرية القديمة تعد الأصل الأول لهذه الروايات .

على أن القصص المصرية القديم لم يظهر تأثيره في آداب العالم في الموضوعات وفنية القصص فحسب . بل إنه غذاه كذلك بكثير من « الموتيفات » التي استغلت في أنماط كثيرة من القصص . ومثال هذا « موتيف » النبوة التي تتحقق وتجعل الإنسان عباً لقلده كما حدث في حكاية « الأمير المسحور » فقد تنبأت النبوة إثر ولادة هذا الأمير بأنه سيلقى حتفه بسبب كلب أو ثعبان أو تمساح . وحرص الأب كل الحرص على أن يبعد ابنه كلية عن هذه الحيوانات ولكن الابن بدأ يتعرف على هذه الحيوانات بالضرورة عندما كبر . بل إنه أصر على أن يكون له كلب خاص به . وحقق له الأب مطلبه . ثم تحدث المفاجآت عندما يواجه الابن التمساح والثعبان فيما بعد . وهنا يصل التشويق في الحكاية إلى قمته ، إذ يظل القارىء متلهفاً لأن يعرف كيف يلقي الابن حتفه ، وعلى يد أى من هذه الحيوانات الثلاثة ، بخاصة وأن الكلب نطق في النهاية وقال له : إنه سيلقى حتفه على يديه . ويهرب الابن من الكلب ويلقى بنفسه في النهر . وهناك يصادف التمساح الذي يصرح له بنفس العبارة ، ولكنه يخبره بأنه سيمنحه الحياة إن هو قضى على

الثعبان الذي يؤرقه في النهر . وإلى هنا يصل التشابك في القصة إلى نقطة محيرة ، وإلى هنا كذلك ينقطع النص لتأكل البردية . وكان الحكاية بهذه النهاية تطلب من القارىء أن يكملها وفقاً لخياله .

ويرد في هذه الحكاية موتيف آخر أصبح متشرا في القصص العالمي وهو موتيف الأمير الذي يصل إلى مدينة غريبة حيث يجد رموساً معلقة . وعندما يسأل عن هذه الرموس ، يحكى له أنها رموس شباب جاماوا لخطبة الأميرة التي وضعت شرطاً لمن يريد الزواج منها أن يتمكن من أن يطير إلى نافذتها التي تبعد عن الأرض مسافة كبيرة . وكل أمير يفشل في هذه المحاولة تقطع رأسه إلى أن جاء الأمير المسحور فآتم المحاولة بنجاح وتزوج الأميرة .

وربما كانت أكثر الموتيفات ابتكاراً بخاصة في هذا الزمن المبكر ، ذلك الموتيف الذي يحكى عن صراع بين الأشياء الرمزية أو المعنوية مثل الصراع بين الصدق والكذب ، أو بين الرأس والجسد وهكذا . . .



وإلى هنا نكون قد عرضنا أكثر من نمط من القصص الشعبي الفرعوني ، ومازال هناك نمطان ينبغي أن يشار إليهما ، لأنهما يعدان من الأنماط الأساسية في القصص الشعبي . أما النمط الأول من هذين النمطين الأخيرين ، فهو نمط يتسم إلى القصص التاريخي ، أو بتعبير آخر ، إنه يصور الأحداث التاريخية من وجهة نظر الحس الجمعي . وأما النمط الثاني فهو القصص الهزلي أو الفكاهي .

وإذا كان النمط الأول يعكس رقياً فكرياً ووعياً شعبياً بأحداث التاريخ ، فإن النمط الثاني يكشف عن حس ساخر ، وقدرة على النقد الاجتماعي من خلال فن السخرية والفكاهة .

فهناك حدث يعد جزءاً أساسياً من الأحداث التاريخية التي صيغت حولها ملحمة الإلياذة لهوميروس ، أعنى تلك الحروب الطويلة التي نشبت بين إسبرطة وطروادة . وعلى الرغم من أهمية هذا الحدث ، فإن ملحمة هوميروس لم تحتفظ به ، بل إنها أسقطته كلية ، في حين احتفظ به التراث الفرعوني الشفاهي والمذون . وتجدر الإشارة إلى أن هذا الحدث روى لهيرودوت شفاهاً . وعلق عليه هيرودوت بأن هوميروس كان على علم به ، ولكنه أغفله ، على الرغم من أهميته ، لأنه بعيد عن الفكرة الأساسية للملحمة .

والحدث يدور حول خطف باريس (وقد سماه المصريون الإسكندر حسب رواية هيرودوت) حاكم طروادة لهيلينا زوجة مينلاوس حاكم إسبرطة . وبينما كان الإسكندر (أو باريس) متوجهاً بغنيمة إلى بلاده ، طوحت به رياح عاتية ووجهته نحو مصر . « وكان يوجد على الشاطئ . . . معبد لهيراكليس ، إذا لجأ إليه أى كائن من البشر ووسم نفسه بالعلامات المقدسة وأهاباً نفسه للإله ، فلا يحل لأحد أن يمس بسوءه » .

واستغل الإسكندر هذه السنة ولجأ إلى المعبد ، فلم يقربه المصريون الذين تجمعوا من حوله . ولكن الكاهن أرسل إلى الملك المصري على جناح السرعة يقول له : « جاءنا أجنى تيوكري الحنس بعد أن ارتكب ذنباً فاحشاً في بلاد اليونان ، إذ غرر بزواج مضيفة بالذات وأحضرها معه وثروة طائلة . وقد طوحت به الرياح إلى أرضك ، فهل تدعه يقلع دون أدنى ، أم تجرده مما جاء به ؟ »

ورد الملك على رسالة الكاهن قائلاً : اقضوا عليه مهما كان شأنه ، هذا الرجل الذي ارتكب إثماً منكراً في حق مضيفة ، وأحضره إلى حتى أعرف ماعساه أن يقول . فلما مثل الإسكندر (باريس) أمام الملك ، سأله الملك من أين أخذ « هيلينا » ؟

ولما حاد الإسكندر عن جادة الصدق ولم يقل الحقيقة ، كذبه الذين جاءوا ضارعين ورووا قصة جرمه بحذافيرها . وأخيراً أعلن الملك حكمه قائلاً :

« لولم أكن أهتم كثيراً بالآ أقتل أحداً من الأحاب الذين تطوح بهم الرياح ويأتون إلى بلادى ، لثارت لليوناني منك يا أحسن الرجال ، لأنك بعد أن تمتعت بحقوق الضيافة ، ارتكبت أشنع ذنب ، فجاءت زوجة مضيفك نفسه . ولم تكف بذلك ، بل أغرقتها بالغرار وخطفقتها وأخذتها معك . ولم تكف بهذا وحسب ، بل جئت بعد أن نهيت دار مضيفك . وبناء عليه ، لما كنت أعلق أهمية كبيرة على ألا أقتل أجنبياً ، فلن أسمح لك بأن تأخذ معك هذه المرأة ولا تلك الأموال بل سأحتفظ بها لمضيفك اليوناني حين يحضر لأخذها . أما أنت ورفاقك ، فإنى أنذركم بأن تغلقوا وترحلوا عن بلادى إلى غيرها في ظرف ثلاثة أيام . فإن لم تفعلوا فسامعكمكم معاملة الأعداء » .

ثم تستمر القصة فتحكى عن غزو مينلاوس وجيشه لطروادة . وهناك طالب « بهيلينا » والأموال الطائلة التي نهبها الإسكندر (باريس) ، ولكن الأهالي أقسموا له بأن هيلينا والأموال في مصر وليست في حوزتهم . ولكن اليونانيين بقيادة مينلاوس لم يصدقوا هذا القول واستمر حصارهم لطروادة حتى استولوا عليها . ولكنهم لم يمشروا على هيلينا . وعندئذ رحل مينلاوس إلى ممفيس . وهناك تقابل مع الملك المصري الذي استقبله بحفاوة بالغة وقدم له هيلينا دون أن تمس بسوءه .

« ولكن بالرغم من ذلك كله كان « مينلاوس » ظالماً للمصريين . فبينما كان يسرع للرحيل ، عاقه نوء شديد . ولما استمر الحال على هذا المنوال وقتاً طويلاً ، فكر في أمر حرام ، إذ أخذ صبيين من أبناء أهل مصر فذبحهما وقدمهما ضحية . ولما ذاع الخبر بأنه قد ارتكب ذلك ، كرهه المصريون وطاردوه ، فقر هارباً بسفنه إلى ليبيا » .

وينهى هيرودوت الرواية التي سمعها عن هذا الحدث التاريخي بقوله : « ولم يستطع المصريون أن يذكروا الاتجاه الذي سار فيه (أى مينلاوس) هناك (أى في طريقه إلى ليبيا) . وقالوا : إنهم وقفوا على

بعض المعلومات عن طريق الاستقصاء . أما ما حدث في بلادهم فهم يرونه عن يقين .

ولمنا تسأل : لماذا حفظ المصريون هذا الحدث التاريخي بصفة خاصة في ذاكرتهم وكانوا حريصين على روايته لهيرودوت ؟ والجواب عن هذا السؤال هو أن هذا الحدث لم يكن يعنيهم بوصفه حدثا تاريخيا فحسب ، بل لأنه كذلك يتم عن خلق المصري الكريم في معاملته لكل أجنبي ، كما يتم عن خلقه الذي يأبى الخديعة ، ويحث على السلوك الأصيل . . . وكأنه كان يقول كما نقول اليوم في مثلنا الشعبي : « من أمك لم تخنه ولو كنت خائنا » .

ونرى أن تشير إلى النمط الهزلي من القصص في التراث الفرعوني وهنا تقدم حكاية رواها المصريون القدماء لهيرودوت ، وهي حكاية ما تزال تحكى عندنا حتى اليوم .

فقد حكوا أن الملك « راميليتوس » (ويحدث الدكتور أحمد بدوى أنه رمسيس الثالث أول ملوك الأسرة العشرين) كان يمتلك ثروة طائلة لم يستطع أحد من الملوك من قبله أو من بعده اقتناؤها . وحرصا منه على إبعاد هذه الثروة عن الأعين ، إبتى خزانة ضخمة من الحجر ، وكان أحد حوائطها يمتد إلى الجدار الخارجى من القصر . وفكر البنا الذى إبتى هذه الخزانة فى حيلة تمكنه فيما بعد من أن يسرق بعض الأموال منها . فوضع حجرا من أحجارها فى موضع يسهل خلعها فيما بعد . ولما انتهى العمل أودع الملك أمواله الطائلة فى الخزانة وأحكم إغلاقها .

وعندما اقترب البنا من منته ، استدعى ولديه وأفشى لهما سر الحجر . فلما توفى الأب أسرع الولدان إلى القصر ليلا ، وأزاحا الحجر ، وسرقا بعض أموال الخزانة على أمل أن يعودا فيما بعد ليحملا قدرًا آخر من الأموال . وعندما فتح الملك الخزانة رأى أن ماله قد قل ، ولكنه وجد الخزانة مقفولة والأختام سليمة . وعندئذ هداه تفكيره لأن يصطحب حيلة تكشف عن اللص . فأمر بوضع أشراك بجانب القنور التى يخترن فيها المال فلما أزاح اللسان الحجر ونزل أحدهما من الفتحة ، وقع فى الشرك ولم يستطع أن يخلص نفسه منه . وعندئذ صرخ على أخيه الذى كان يقف حائرا فى الخارج ، إذ لم يستطع تخليصه من الشرك . وعندئذ نصحه أخوه من الداخل بأن يقطع رأسه حتى لا يكتشف أمرها ويكون فى ذلك هلاك الأخ الثانى . وقطع الأخ رأس أخيه وعاد بها إلى بيته .

وعندما دخل الملك الخزانة فيما بعد ، وجد جثة بدون رأس ، فازداد حيرة بشأن هذا اللص ، وأمر أن تعلق الجثة فى الخارج وعين عليها الحراس . وأمرهم أن يأتوه بكل من يرونه ياكيا أو نادبا لها .

وعلمت أم القتل بما حدث لابنها ، ولم تتحمل أن تظل جثة معلقة فى العراء فتوسلت لابنتها الثانى أن يحتال بكل الطرق لإحضار جثة أخيه ، وإلا ذهبت بنفسها للملك وأخبرته بأنه هو اللص . وإزاء

هذا التهديد من قبل الأم ، فكر الابن فى حيلة تمكنه من إحضار الجثة . فاعد حميرا وزقاقا ملأها بالنبيذ وساقها حيث الحراس الذين يحرسون الجثة المعلقة . وهناك أوقع الزقاق على الأرض فسال النبيذ . واصطحب الغضب عندئذ وأخذ يسب ويلعن حتى اجتمع من حوله الحراس وأخذوا يسلبونه ما تبقى عنده من النبيذ . ثم اصطحب الهدوء بعد برهة وأخذ يعزج مع الحراس وانتهى الأمر بمجالستهم من أجل الشراب وأكثر الحراس من الشراب وهو يراقبهم حتى سكروا وناموا . فقام فى الحال وأنزل جثة أخيه وعاد إلى أمه بها .

واستشاط الملك غضبا عندما علم أن الجثة قد سرقت ، وأمر على أن يكشف عن هوية هذا اللص الجريء مهما كان الشخص . فوضع ابته فى مأخور وأمرها أن تستقبل جميع من يفدون إليها ، وتظل تلاطفهم مبدية رغبتها فى أن تستمع منهم إلى أربع وأثنت مائة فلوهم فى حياتهم . فإذا روى لها أحدهم ما يتعلق بشأن اللص ، تقبض عليه فى سرعة .

وعلم اللص بهذا المأخور الذى تسكنه امرأة رائحة الورد . فاستقبل الرجال ولكن خبرته هدته إلى أن هذا المأخور ما هو إلا فخ نصب له . ومع ذلك فقد شاء أن يبرز حيلة الملك بحيلة أخرى أشد منها . فقطع ذراعا من ذراعى أخيه المقتول ، ودخل على ابته التى فى المأخور وكان الجو مظلمًا بداخله . وأخذت الابنة تلاطفه . طلبت منه أن يحكى لها أغرب وأجيب ما فعله فى حياته . فحكى لها قصة سرقة الخزانة من أولها إلى آخرها . وعندئذ همت الابنة بالذهاب إليه ، ولكنه مد لها ذراع أخيه . فقبضت الابنة على الذراع ظنا أنها قد قبضت على اللص . وترك لها الذراع وعاد إلى بيته . . . وصلت هذه الأنباء كذلك إلى مسامع الملك ، اندهش لفطنة الرجل وجراته ، وأرسل فى النهاية إلى كل الأقطار كافة معلنا أنه إذا هذا الرجل لحضرته فهو يضمن له حريته ، ويعده بوعود عفوية . فبه اللص وذهب إليه ، فأعجب به « راميليتوس » أشد الإعجاب وزوجه من ابته هذه ، لكونه أبرع الخلق أجمعين ، إذ إنه المصرين كلهم ، وهؤلاء يبرزون سائر البشر فى البراعة .

وربما تمعدنا أن نعطي فن القصص فى مصر الفرعونية القدي الأكبر من الاهتمام ، ذلك أن القصص وعاء يستوعب الفن بقدر ما يكشف عن الواقع المتمثل فى المعتقدات والعادات ومشكلات الحياة اليومية . ويمكننا أن نستشهد فى هذا المجال برأى عالمين مصريين قضيا عمرهما بحثا فى عالم مصر القديم وهما الدكتور أحمد بدوى والدكتور سليم حسن ، يقول الدكتور أحمد بدوى فى مقدمة كتاب « هيرودوت يتحدث عن مصر » « كان القصص الشعبي يعد مصدرا من المصادر التاريخية التى استقى منها هيرودوت أخباره عن مصر . . . ذلك القصص الشعبي الذى كان شائعا بين الناس يروونه ويروونه للناس من أجيالهم فيحفظونه ويلونونه بألوان من الخيال الذى يشيع فى نسج القصة ، فتروق حواسية بحيث تؤثر فى النفوس وتوقظ

العواطف وتلهب الحماس ، ولكنها لا تطمس ما فى طياته من حقائق » .

ويقول الدكتور سليم حسن فى مجال تقييمه القصص المصرى القديم فى كتابه : « الأدب المصرى القديم » « ولا تظن أن القصص القومى الذى يميل إليه جمهور الشعب ويتفهمونه فى سهولة ويسر ، لاصطناع فيه ولا يستلزم حذقا ومهارة ، فإنه استعداد وقدره ومران على ما تواضع عليه القصاص ورواد مجالسهم ، فتربى عند الواحد ملكة يستطيع بها إذا سمع قصة أن يلحقها بشبيهة لها وردت على أذنه من قبل . فهو بهذا حرفة وفن وتقاليده موروثة . ومن هنا أتت شهرة القصص الأذكيا الذين يدركون ذوق جمهور المستمعين فيقذفهم بما يناسبهم ، ويكافئهم هؤلاء بالتهافت على مجلسهم والتحدث بمواهبهم » .

وإذا كان هناك فن قولى آخر يبرز فيه المصريون القدماء غيرهم فهو فن الأمثال والحكم ، على أن الأمثال والحكم فى التراث المصرى القديم - على الرغم من وفرتها - فهو منسوبة إلى رجال اشتهروا بحكمهم ودونوها . مثل حكم بتاح حنب ، حكم خنيس بن دواوف ، ونعاليم أنى ، وأمنوس وغيرهم .

ولهذا فإنه من الصعب أن نعد هذه الحكم والتعاليم أمثالا شعبية . . . على أن تنمى هذه الحكم والأمثال لا يحول دون أن نستخلص منها أهم ملامح الشخصية المصرية التى تلخص فى أن المصرى منذ الأزمان القديمة ، لا يشعر بالراحة والإطمئنان إلا عندما يرى نفسه وحياته جزءا من نظام كلى ، وهذا النظام الكلى يمثل بدوره وحدة متكاملة من النظام السماوى والنظام الأرضى . وإذا حدث أن اختل هذا النظام ، فإنه سرعان ما يعود ليبحث عنه حتى يدور مرة أخرى فى فلكه . ومن هذا المفهوم انبثقت كل تعاليمه وحكمه ولنعم النظر فى الحكم التالية لنرى إلى أى حد تسهم هذه الحكم فى رسم معالم هذا النظام .

— لا تكونن متكبرا بسبب معرفتك ، ولا تكونن متفخ الأوداج ، لأنك رجل عالم ، فاشاور الجاهل والعافل ، لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها .

إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . . والإصغاء أحسن من أى شيء ، لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وإن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة ، والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعا أو غير مستمع .

إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضع ، فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة ، واحترمه حسبما وصل إليه ، لأن الشجرة لا تنأت عفا .

إذا أصبحت عظيما بعد أن كنت صغيرا فقد وصرت صاحب ثروة بعد أن كنت محتاجا ، فلا تنسى كيف كانت حالك فى الزمن الماضى . ولا تنسى بثروتك التى أتت إليك منحة من الإله ، فإنك

لست بأحسن من أقرانك الذين حل بهم الفقر . إذا كنت رجلا ناجحا فأس لفك بيتا ، واتخذ لنفسك زوجة تكون سيدة قلبك .

أقم العدل وعامل الجميع بعدالة . إن فضيلة الرجل المستقيم أحب عند الله من ثور يقدمه الرجل الظالم قربانا .

وعلى أن قدماء المصريين ، إلى جانب التزامهم بالنظام فى حياتهم من الناحية الدينية والقانونية ، كانوا يعيشون الحياة بكل أفراحها ومباهجها . ولا عجب فى هذا ، إذ كانوا يرون سر الحياة فى كل مظهر من مظاهر الوجود ، ابتداء من الشمس والنيل ، حتى الطائر الصغير والزهرة الصغيرة .

ويتضح هذا فى أغانيهم التى كانوا يتغنون فيها بالحب والجمال بمصاحبة القيثارة على نحو ما هو مصور على جدران معابدهم وقبورهم .

ولننمى النظر فى هذا المقطع من أغنية ريفية غزلية ، لنرى إلى أى حد كان المصرى يعيش الحياة فى الحب والحب فى الحياة . . . تقول العذراء لحبيبتها . . . إننى أسبح منحدرة مع تيار القناة ، وأدخل قناة « رع » وشوقى أن أذهب إلى حيث قد نصبت الخيام وقت فتح قم « مرتيو » ، (أى قم الخليج الذى كان يحتفل بفتحه منذ هذا الزمن القديم) وسأحذ فى العدو ، ولن أقف طالما يفكر قلبى فى « رع » . وعندئذ سأرى كيف يدخل أخى (أى حبيبها) حينما يذهب إلى . وحينما أقف معك عند قم قناة « مرتيو » ، فإنك تقود قلبى نحو « عين شمس » إلى رع . وإنى أعود معك ثانية إلى أشجار « البيون » ، وسأخذ من أشجار « البيون » مقبض مروحى . وسأرى ما هو فاعل عندما ينظر وجهى إليه ، وذراعى مثقلتان بفروع شجر اللبخ ، وشعرى مغمى بالعطير . وفى الحق أنى كملكة رب الأرضين حينما أكون فى حضنك .

إن الحياة فى مصر القديمة ، بقدر ما كانت تدور فى إطار من العادات والتقاليد الصارمة ، كانت تدور فى إطار من البهجة والحب والمرح . وكان المصريون القدماء يرون ، فى كلتا الحالتين ، الحياة الجميلة المشمرة الخصبة .

يقول هيرودوت ، إن المصريين القدماء « يزدنون كثيرا عن سائر الناس فى التقوى ، وهذه هى القوانين التى يتبعونها ، يشربون فى أقداح برونزية ينظفونها كل يوم . وكلهم دون استثناء يفعلون ذلك . . . ويلبسون ثيابا من الكتان ، يهتمون جدا أن تكون دائما حديثة الغسيل . وهم يمارسون الختان حبا فى النظافة ، لأنهم يفضلون النظافة على حسن المنظر » .

ويقول هيرودوت كذلك : « ولقد سبق المصريون الشعوب

الأدب الشعبي القبطي

بقلم : الدكتور / ايزيس فتح الله جبراوى

وأجراء طقوس معينة ، ثم توضع صورة القديس مزينة بالورود والأنوار والشموع بجانب الهيكل .

وفي اليوم التالي وهو المحدد للاحتفال بالعيد ، يتوافد الناس على المكان للمشاركة في صلاة القداس المقام لذلك ، والذي يتخلله سرد لسيرة القديس ، ثم ترف صورة القديس ويصاحب ذلك إنشاد الصلوات والهجاء^(١) الخاص به .

ويتقدم الزفة حامل الصليب ، ويبدأ بالدوران حول المذبح ثلاث مرات ثم يخرج من الهيكل إلى الكنيسة ، ومن خلفه مجموعة من الخدام^(٢) ، حاملين الرايات بصور القديس وصورة الصليب ، يليهم حاملو الشموع المضاءة ، ثم يلي كل ذلك مرثم الكنيسة^(٣) حاملًا الدف ، وخلفه حامل الناقوس وحامل التريانتو^(٤) ، والجميع يرتلون ويمجدون أثناء سيرهم ، ويتبع هؤلاء خادم يحمل صورة كبيرة للقديس مزينة بالورود ويسير بظهره في الموكب . ويسير كاهن آخر بنفس الوضع يحمل صندوقًا به رفات الجسد (إن وجد) . . . والغرض من سير هؤلاء بظهورهم أن يكونوا في مواجهة الكاهن الذي يحمل المبخرة^(٥) ومن ورائه خادم يحمل علب البخور .

يطوف هذا الموكب بعد خروجه من الهيكل حول جدران المكان الذي تقام فيه الصلاة ثلاث مرات ، وفي المرة الثالثة يتجه الموكب في خط مستقيم من أمام الباب الرئيس للكنيسة إلى الهيكل مرة أخرى ثم يدور في الهيكل مرة واحدة ، وبذلك تنتهي الزفة .

تستمر الصلاة بعد ذلك ، ثم توقد الشموع وتوفى النذور ، ومن

يحكى في التاريخ القبطي منذ أن انتشرت المسيحية في مصر وتوطدت ديانتها بين الناس ، كثير من سير القديسين الذين استشهدوا لرفضهم عبادة الأوثان التي كانت لا تزال متشرة في الدولة الرومانية .

ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن يحتفل الأقباط في مصر بذكرى هؤلاء القديسين احتفالًا كنيسيًا شعبيًا . ومعنى هذا أن هناك حكاية لكل قديس من هؤلاء ، تروى بطولته الدينية ونماؤه الروحي ، أو المعجزات الصادرة عنه ، مما يجعل له احتفالًا مميزًا على المستوى الكنسي الشعبي .

ومن المظاهر الواضحة لهذه الاحتفالات أن الكثير من المسيحيين ، وقد ينضم إليهم بعض المسلمين ، يفلدون من أنحاء شتى في جمهورية مصر العربية ، لزيارة القديس في عيده المحتفل به لتقديم النذور ، وذلك لاعتقادهم الراسخ في مقدرة على حل مشكلاتهم ومساعدتهم على تحقيق مطالبهم في الاستشفاء من أمراض مستعصية حلت بهم ، أو للشكر على ما صنعه الله معهم على يد هذا القديس من معجزات .

وتبدأ هذه الاحتفالات عشية الليلة السابقة للاحتفال ، وفيها يقوم كاهن الكنيسة أو رئيس الدير أو المزار بصلاة العشية وفي أثناء ذلك يضع الحنوط^(٦) على رفات الجسد (إن وجد) ، مع إقامة صلوات

وقاموا بما يأتي : بينما يستمر بعض النسوة في القيام بما وصفت ، تعلق أصوات بعضهن هاتفات ساخرات بنساء هذه المدينة وبعضهن يرقصن . . . وعند وصولهم إلى « بوبا سطيس » يحتفلون بالعيد ويقدمون أضحيات عظيمة . . . ويبلغ عدد المجتمعين في هذه المناسبة ، وفقًا لقول أهل البلاد ، سبعمائة ألف من الرجال والنساء عدا الصبية .

فما أجمل الحياة التي تلزم الصغير والكبير ، والغنى والفقر بأن يسلك سلوكًا مرضيًا لصالح الفرد والجماعة ، وما أجملها عندما تجمع بين كل طوائف الشعب في احتفالات تصل إلى قمة البهجة والمرح ولكنها لا يمكن أن تصل ، بفضل الالتزام بالنظام ، إلى حد الفوضى والتبذل .

تلك كانت حياة المصريين القدماء .

إلى إقامة الأعياد العامة والمواكب العظيمة ، وعندهم تعلمها اليونانيون . . . والمصريون لا يحتفلون مرة واحدة في السنة بعيد شمسي عام ، ولكن أعيادهم العامة كثيرة . . . ويعد هيرودوت هذه الأعياد الشعبية العامة فيخص منها ستة أعياد مهمة هي عيد أرتميس ، وعيد إيزيس ، وعيد حتحور ، وعيد هيليوس ، وعيد ليتو وعيد أريس .

ويصف هيرودوت عيد أرتميس الذي كان يقام في مدينة بوبا سطيس فيقول : « وفي طريقهم إلى بوبا سطيس يسلكون هذا المسلك : يحرق الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عدد كبير من الجنين ، ويطلق بعض النسوة على الطبول التي بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طوال الطريق .

أما باقي النساء والرجال فيغنون ويصفقون . فإذا ما بلغوا - أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطئ



يحكى في هذه المناسبات في جمهور الحاضرين تلك المعجزات والآيات الخاصة بالقديس ، وفي بعض الأحيان تنشر الروائح العطرة ، وتفتح في أرجاء المكان ، وقد تظهر أمارات سماوية ، كان يظهر حمام يشع منه الضوء بطير ، ثم يخفى فجأة ، وفي بعض الأحيان يصرخ المصابون إثر خروج أرواح شريرة من أجسادهم ، وعند ذلك تظهر علامة للصلب بلون الدم على ملابس المصاب ، ويكون ذلك علامة على الشفاء . . . إلى غير ذلك من المظاهر الروحية التي يحكى عنها في هذه الاحتفالات .

وفي هذه المناسبات ، كذلك تقوم بعض الأديرة بتقديم الطعام والشراب مجاناً لزارئها ، مثل دير القديس (مارينا) بمريوط ، كما أن هناك أماكن توجد بها غرف تقيم فيها عائلات الزائرين لمدة أيام وحتى الانتهاء من الاحتفال ، مثل كنيسة القديس (مارجرس) ببيت دعيس .

وفي هذا اليوم تفتح مكتبات الكنائس والأديرة ، وتباع الكتب وشرائط الفيديو التي تحمل سيرة القديس وتاريخ حياته ، كذلك تباع الهدايا والصور التذكارية .

وتقدم في هذا البحث نماذج من بعض سير هؤلاء القديسين الشعيين الذين قمنا بتصنيفهم إلى قسمين :

● **القسم الأول** - القديسون الذين تركوا لنا معجزة عينية ، تظهر آثارها واضحة حتى زماننا هذا ، ويمكن التحقق من وجودها بأماكنها الأثرية .

● **القسم الثاني** - وتمثل في شخصيات مقدسة ، ترتبط بمعجزات وآيات عظيمة ، مدونة في الكتب الكنسية ، كما تحفظ آثارها لدى أصحاب المعجزة - مثل الملابس التي تظهر عليها علامات الصليب بلون الدم ، أو الشهادات الطبية التي تؤكد شفاء أصحابها من أمراض استعصى على الطب علاجها ، أو الصور المقدسة التي يتساقط منها الزيت دون توقف . . . وما إلى ذلك من المعجزات .

القسم الأول

أولاً : في اليوم السادس من شهر كيهك من سنة ٩٧٠ ميلادية ، توفي القديس الأنبا إبرام بن زرعة ، بطريرك الكرازة المرقسية الثاني والسون . وحياة هذا القديس كلها مآثر وعظمت ومعجزات ، ومما

- (١) الحنوط هو مجموعة من الأخشاب النباتية مخلوطة بالمسك والطيب والعنبر (الباحثة) .
- (٢) التمجيد هو سيرة القديس كاملة في شعر موزون متحد القافية ، قد يكون باللغة العربية ، وقد يتخلله كلمات علمية ، وله لحن مميز يردد به (الباحثة) .
- (٣) يعرف خدام الكنيسة باسم (الشمامسة) ومفردها خادم أو شماس (الباحثة) .
- (٤) يعرف مرثم الكنيسة باسم «المرثم» وهو الذي يقوم بقيادة الشمامسة والشعب في تناوب الصلاة مع الكاهن (الباحثة) .
- (٥) اللدف والنقوس والترباتو (المثلث) ، هي آلات موسيقية وإيقاعية



احتفالات .. وصلاة في كنيسة الست دميانة بأخميم

يحكى منها أن الخليفة المعز لدين الله الفاطمي ، كان له وزير يهودي اسمه (يعقوب بن يوسف) وأراد هذا الوزير أن يوشى بالمسيحيين لدى الخليفة فقال له : إن إنجيل النصارى يقول : «لو كان لكم إيمان مثل حبة خردل لكتنم تقولون لهذا الجبل انتقل من هنا إلى هناك فيستقل :

لعبط إلفاق الترانيم في أثناء الصلاة (الباحثة) .

(٦) تعرف البخيرة كتباً باسم (الشوربا) . (الباحثة) .

(٧) نسبت إلى هذا القديس من أسماء وجميعها ترتبط بصناعات قيس : سمعان الدباغ - مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر . سمعان الخراز - لفرس حبيب المصري - قصة الكنيسة القبطية - جزء ثالث . سمعان الأسكالي - مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .

ثم قال : إنه لا يخفى على أمير المؤمنين ما في هذه الأقوال من ادعاء باطل ، وأوعز له باستدعاء البطريك ، ليقيم الدليل على صدق هذه الدعوى . وأخذ الخليفة يفكر فيما إذا كان هذا صحيحاً ، فإن كان ذلك كذلك ، تكون له فائدة عظيمة ولا شك ، حيث تصور أن جبل المقطم بالقاهرة إذا ما ابتعد عنها يصبح مركز العاصمة أعظم مما هو عليه الآن ، وإذا لم يكن هذا صحيحاً ، تكون له عندئذ حجة على النصارى .

ودعا المعز لدين الله البطريك وعرض عليه الأمر ، فطلب منه مهلة ثلاثة أيام ، وذهب مع جميع الرهبان والأساقفة ، وأقاموا بالكنيسة المعلقة بمصر القديمة ثلاثة أيام مصلين صائمين . وفي فجر الليلة الثالثة ، ظهرت له العذراء ، وأخبرته عن قديس دباغ^(٨) سيجرى الله على يديه هذه المعجزة .

ذهب البطريك مع الدباغ ومعه الأساقفة والرهبان إلى المعز لدين الله الذي كان في انتظارهم مع رجال الدولة عند الجبل . وهناك صلى البطريك ومن معه وسجدوا ثلاث سجديات ، فكان الجبل في كل منها يرتفع عن الأرض مع ارتفاع رؤوسهم ، وينزل إلى الأرض مع سجودهم ، ولما قاموا وساروا ، سار الجبل أمامهم فوق الرعب في قلب الخليفة . وأصحابه ، وسقط منهم كثيرون على الأرض .

فتقدم الخليفة نحو البطريك وسأله أن يطلب ما يشاء وهو يعطيه له . فطلب تجديد الكنائس بحى مصر القديمة ، ولى الخليفة طلبه ، وامتنع البطريك عن قبول أى مال ، فازدادت محبته عند المعز لدين الله .

وعندما تلفت البطريك : ليكن سمعان الدباغ ، فكان سمعان قد اختفى ولم يعثر له على أثر وسط الجمع .

ومما يحكى عن القديس سمعان الدباغ ، كذلك أن امرأة أتت إليه ، لتصلح حذاءها ، وكانت هذه المرأة جميلة الصورة ، بينما كانت تخلع حذاءها انكشفت ساقاها ، فظفر إليها القديس نظرة ملؤها الشهوة ، وفي الحال نفذ المخراز إلى عينه فأفرغها تنفيذاً للوصية . «إن كانت عينك اليمنى تعثرك فاقطعها وألقها عنك : لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ، ولا يلقى جسدك كله في جهنم» .

فكان ما حدث كان تنفيذاً لهذه الوصية : حتى يعيش القديس طاهراً من ذنبه .

ثانياً : يحكى أن القديس (أبسخيرون) الشهير بالقليوبى من بلدة قلين - محافظة كفر الشيخ ، كان جندياً شجاعاً من جنود بلدة (أنريب)^(٩) وذلك في حكم دقلديانوس (٢٨٤ : ٣٠٥ ميلادية) ، وقد نال هذا القديس الكثير من العذاب ، حيث كان الحاكم شديد الاصطهاد للكنيسة والمسيحيين .

وقد شاعت عن هذا القديس المعجزة التالية :

كان من عادة أهل قلين أن يعينوا ليلة محددة من كل عام ، تقام فيها احتفالات الزواج ، ويقضون تلك الليلة بداخل كنيسة البلدة التي كانت تحمل اسم القديس (أبسخيرون) . وفي الليلة المحددة لذلك اتفق عابدين الأوثان على قتل هؤلاء المحتشمين المحتفلين بأفراحهم داخل الكنيسة ، ولكن قيل أن ينحسروا في تنفيذ مخططهم الشرير ، طارت الكنيسة بكامل مبانيها وبداخلها أكثر من مائة شخص ، وحطت في (اليهو)^(١٠) في الوجه القبلى دون أن يشعر من بداخلها أو من بخارجها بهذا الحدث .

ثم خرج الناس في الصباح من الكنيسة ، فاعتزتهم دهشة عظيمة حينما وجدوا أنفسهم في مكان غير مكانهم ، فرفعوا صلواتهم إلى الله . عند ذلك ظهر لهم القديس (أبسخيرون) دون أن يتعرفوا عليه ، وأوصلهم إلى شاطئ النيل ثم طلب القديس من رجل يملك مركباً شراعياً أن يسافر بهم إلى (قلين) ، فأجابه المراكبى بأن الرحلة تستغرق عدة أيام وتكاليفها دينار واحد عن كل يوم ، فوافق القديس ودفع ديناراً واحداً عن اليوم الأول فقط وركب القديس مع الناس ، حتى وصلت بهم السفينة إلى بلدة (قلين) في يوم واحد فقط ، وفجأة اختفى القديس ، وعندئذ عرفوه في تلك اللحظة وصلوا إلى الله شاكرين .

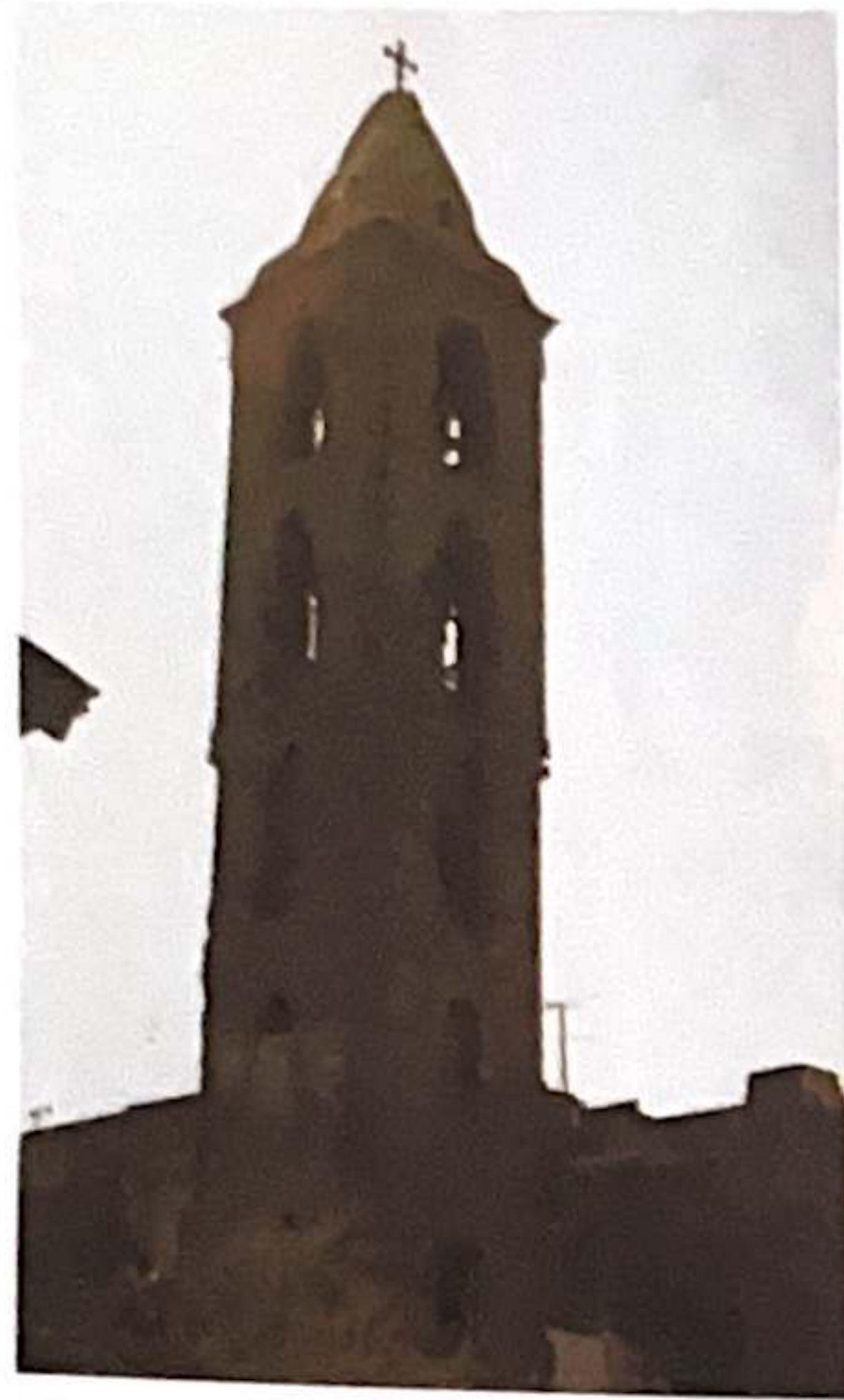
أما صاحب المركب فقد اعترته الدهشة ، لأنه كثيراً ما سافر هذه المسافة ولم يحدث أن قطعها في أقل من عدة أيام ، فأمن ياله القديس . ولما وصل الجميع إلى مكان الكنيسة القديم في (قلين) ، لم يجدوها ووجدوا مكانها بركة ماء ، ماتزال موجودة حتى اليوم وتعرف باسم (بحيرة القليوبى) . أما الكنيسة فما تزال موجودة في بلدة (اليهو) وبداخلها معمودية ذات جرن حجري منحوت ، وجانبتها بئر وشجرة ، وكل هذه الأشياء نقلت مع الكنيسة من مكانها الأول .

أما المركب التي أعادت العرائس وأسرهم من (اليهو) إلى (قلين) فما زال يوجد منها البكرة الحديدية والسارى الخشبي بالكنيسة المنقولة ، حيث عاهد صاحب المركب نفسه أن يهب نصف إيراد المركب للكنيسة طوال حياته ، وكذلك سار أبنائه على نهجه تنفيذاً لوصيته ، وبعد أن تقادمت المركب ، قدموا نصفها للكنيسة .

وفيما يلي صورة تمثل بعض الآثار بالكنيسة مع صورة للقديس أبسخيرون .

ثالثاً : يذكر تاريخ الكنيسة القبطية رحلة العائلة المقدسة إلى مصر هروباً من الملك هيرودس الذي كان يطلب رأس الطفل يسوع ، أن كان لضاحية المعادى نصب في أن تستقر الأسرة فيها بعض الوقت ،

(٨) أنريب كانت في المكان الحالي لمدينة بنها (الباحثة) .
(٩) اليهو بمسالوط - محافظة المنيا (الباحثة) .



كنيسة الست دميانة

وتظهر من حشد هذا القديس عجايب كثيرة ، ويحتفل بعيد نياحه في الكنيسة القبطية بنفس الأسلوب السابق ذكره

خامسا : في اليوم الرابع والعشرين من شهر برمهاث من سنة ١٦٨٤ للشهداء ، الموافق الثاني من شهر أبريل عام ١٩٦٨ م ، وفي عهد البابا كيرلس السادس البابا المائة والسادس عشر من باباوات الإسكندرية ، تحتفل الكنيسة القبطية بذكرى تحلى السيدة العذراء بكيسة الزيتون .

فقد لاحظت عمال مؤسسة النقل العام بشارع طومان باي بالزيتون مساء ذلك اليوم جسما نوريا ، يمثل فتاة متشح بثياب بيضاء تقف فوق القبة الكبرى لكنيسة السيدة العذراء بالزيتون بجوار الصليب فارتفعت صيحاتهم إليها مخافة أن تسقط ، حيث إن جدار القبة مستدير وشديد الانحدار ، وأبلغ بعضهم شرطة الحدة ، وتجمع الرجال والنساء ، وبدأ المنظر يزداد وضوحا وضياء ، وفجأة طار سرب من الحمام الناصع البياض فوق رأسها ثم سلطت أضواء كاشفة على الصورة فازدادت تألقا ، أطفئت كهربية المنطقة بأسرها فظهرت أكثر لمعانا .

(١٠) هذا السلم هو نفسه الذي نزلت منه العائلة المقدسة للسفر إلى الوجه القبلي عبر النيل (الباحثة) .

(١١) يعرف هذا القديس باسم (يوحنا القصير) .

حتى نواصل سيرها إلى الوجه القبلي عبر النيل ، فشيدت في هذا المكان كنيسة باسم (كنيسة السيدة العذراء بالمعادى) .

وفي يوم الجمعة الموافق الثالث من شهر برمهاث عام ١٦٩٢ للشهداء الموافق ١٢ مارس عام ١٩٧٦ م ، وقف بعض المصلين في الفناء الخارجى للكنيسة المطل على النيل مباشرة ، فأروا كتابا ضخما يعلو ويهبط على سطح الماء وهو مفتوح ساثرا مع التيار ، وعند وصوله أمام الكنيسة انحرف عن التيار واستقر أمام سلم الكنيسة المؤدى إلى النيل . (١١)

ولما انتشل الكتاب وجد أنه الكتاب المقدس ، وكان مفتوحا على سفر أشعياء النبى على الإصحاحات من ٩ : ٢٢ ، ونهى أولها بـ (. . مبارك شمعى مصر) ثم قوله (. . الرب راكب على سحابة وقادم إلى مصر . .) .

وقد نشرت هذه الظاهرة بحريضة الجمهورية بتاريخ ١٩٧٦/٦/٢٧ م ، ثم بمجلة الكرازة في ١٩٧٦/٧/١ م .

وقد زار المكان لقيف من رجال الدين والشعب لمشاهدة الكتاب المقدس الذى تم حفظه مفتوحا بصندوق زجاجى مغلق داخل الكنيسة .

ويتم الاحتفال بهذا الحدث بكنيسة العذراء بالمعادى بنفس المظاهر السابق ذكرها في مختلف الأعياد .

رابعا : في اليوم العشرين من شهر بابه توفى القديس الأنبا يؤنس القصير (١١) الذى ترك العالم إلى التعبد بيرية شهيته ، وتمنى أن يتلمذ روحيا على يد الأب (يمويه) . ولما كان من عادة الأب (يمويه) ألا يتعجل الأشياء ، أراد أولا أن يختبر إيمان هذا الشاب قبل قبوله تلميذا عنده فأجرى له الأب عدة اختبارات ، كان ضمنها اختبارا أسفر عن معجزة تلخصها فيما يلى :

وجد الأب (يمويه) عودا يابسا ملقى على الأرض ، فأعطاه له وقال : « خذ هذا العود فأغرسه فى الأرض واسقه » . فطاعه وصار يسقيه كل يوم مرتين ، علما بأن الماء كان يبعد عن الغرس بمقدار اثني عشر ميلا .

وبعد ثلاث سنوات نما العود وصار شجرة مثمرة ، فأخذ الشيخ من ثمره ، وطاف به على الشيخ قائلا : « خذوا كلوا من ثمر شجرة الطاعة » .

وعند وفاة الأب (يمويه) أوصى الأنبا يؤنس أن يقيم في المكان الذى غرس فيه الشجرة ، إلا أنه ترك المكان عندما أغار البربر على البرية وقصد جبل الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر ، وسكن بمغارة بجوار قرية هناك حتى انتهت أيامه على الأرض .



حامل الكتاب المقدس



جزء من حجاب هيكل الأنبا يشوى وادى النظرون



جسد القديس الأنبا يشوى



مراسم التعبد





الايقونات . . . والوحدات الخشبية ووحدات الطوب . . . نموذج للفن الشعبي في دير السيدة العذراء بجبل الخيم

حتى ظهر في الطريق الفارس جرجس ، فاستجدوا به لمساعدتهم في الخروج من هذا المأزق ، فشرط عليهم أنهم إذا آمنوا بقوة إله واعتنقوا المسيحية ، فسوف يعينهم على الخلاص من هذا التنين بقتله . ووافق الملك ورجاله وكل أفراد الشعب على ذلك . وقتل الفارس جرجس التنين . وبذلك تحول الجميع إلى المسيحية .

٢) سيرة القديس الانبا بولا اول السواح

توفي هذا القديس في عام ٣٤١ م وهو من الإسكندرية . اختلف مع أخيه بعد وفاة والده على الميراث ، وبينما كانا ذاهبين إلى الحاكم ؛ ليفصل بينهما ، شاهد القديس جنازة لأحد العظماء ، فتأثر لذلك والتفت إلى أخيه وقال له : ارجع بنا يا أخى ، فلن أطلبك بعد ذلك بشيء . وانفصل عن أخيه ورحل إلى قبر مجهول ومهجور أقام فيه ثلاثة أيام يصلى ، حتى أرشده الله إلى مكان في البرية يسمى البرية الداخلية ، فأقام هناك سبعين عاما ، لم يقع بصره خلالها على إنسان .

وهذه هي الصورة المتداولة عالميا للشهيد مارجرجس ، وقد رسمها الفنان العالمي (روفائيل) ، وهي تصوره قائدا رومانيا ، مرتديا درع القتال والخوذة ، معنطيا جوادا وفي يده حربة يغرسها في تنين مربع ، ومن خلفه تقف أميرة حسناء .

وتفسر هذه المعجزة المصورة كالآتي :

قصد الجندي الفارس جرجس ولاية ليبيا ، راكبا جواده ؛ حتى وصل إلى مدينة اسمها (سيلين) ، كان فيها بركة كبيرة يسكنها تنين ضخم ويخرج كل يوم لاصطياد فريسته . وكان الشعب يحتشد يوميا لمحاولة قتله ولكن دون جدوى ، مما يسبب الرعب للمملكة بأسرها . فاتفقوا فيما بينهم أن يقدموا له خروفين وقت ظهوره لإبعاده عنهم . ولما قلت الخراف في البلد ، بدءوا في تقديم ضحايا بشرية تتمثل في عذراء تختار بالقرعة . وسار الأمر على هذا النحو حتى وقعت القرعة ذات يوم على ابنة الملك الوثني ووحيدته .

واغتم الملك والحاشية ووقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذه الكارثة ؛

الذهبية ، سيتحول خادم الكنيسة هو وأسرته إلى اليهودية . . . أما إذا لم يتمكن اليهودى من السركة ، فسوف يتحول هو وأسرته إلى المسيحية .

وترك الخادم أبواب الكنيسة مفتوحة بعد أن صلى وبرا نفسه من ذنب اليهودى وكان على يقين من أن السركة لن تتم وتسلل اليهودى ليلا إلى المكان ، فوجد ثلاثة قتاديل من الذهب الخالص فوق الجسد ، فتسلق حتى وصلت يده إلى الخشب المعلق منه القتاديل ولما لمسه التصقت يده بالخشب ، وعندما أراد النزول لم يتمكن من ذلك ، وظل معلقا طوال الليل يصرخ ويطلب الرحمة ، فظهرت له القديسة وعرفته بأنه لن ينال الخلاص إلا بحضور كهنة الكنيسة . وفي الصباح حضر الجميع وأقاموا الصلاة من أجل خلاصه بعد أن اعترف بجريته وطلب المغفرة ، وعندئذ استجاب له الكهنة وأنزلوه ، فأمن هو وأهل بيته ، وصاروا خداما للكنيسة فيما بعد .

أما عن كف القديسة الأيمن والساعد المحفوظ بهما في كنيسة حارة الروم ، فيروى المخطوط السابق عنها القصة التالية : كان أحد الجنود مكلفا بمحاصرة بلاد ساحل الكرمل بفلسطين ونهبها ، فوجد هناك في دير إيلياس الكف والساعد ، وكان ذلك في عام (١٠١٣ للشهداء) الموافق (١٢٩٧/٩٦ م) - أيام خلافة الناصر بن المنصور محمد بن قلاوون ، ولما كان الكف والساعد مغطين بالفضة الخالصة فقد ظنه أحد تجار الذهب المصريين أنه من الفضة الصافية فاشتراه من الجندي ، ولما عاد إلى مصر تبين من الكتابة الموجودة على الصندوق الخارجى بالحروف الرومية ، أنه جزء من جسد القديسة مارينا فاحتفظ به في منزله للتبرك به ، ولكن المرض هاجمه ولم يكن يعرف لهذا المرض دواء ، حتى نصحه أحد الأصدقاء بنقل كف القديسة وساعدها إلى كنيسة حارة الروم . ولما فعل ذلك ، زال عنه المرض .

ولا زال الكف والساعد موجودين بنفس الكنيسة دون أن يصيبهما أدنى تغيير أو تحلل إلى زماننا هذا .

القسم الثانى

١) القديس (مارجرجس) الرومانى ويلقب باسم امير الشهداء ، ولد بمدينة اللد بفلسطين في عام ٢٨٠ م ، واستشهد في عام ٣٠٣ م .

شيدت أول كنيسة باسمه في بلدته في عهد الملك قسطنطين الكبير في السابع من شهر هاتور (١٦ نوفمبر) ، ونقل إليها جسده الذى ظهر منه الكثير من المعجائب ، حتى ذاع صيته كقديس شعبي محبوب ، سريع الاستجابة لكل مريديه فى العالم أجمع .

ويذكر المقرئى أن أكبر احتفال له كان يقام فى الثامن من شهر بشنس ، بناحية شبرا فى عيد وفاء النيل ، وكان ذلك حتى عام ١٣٥٤ هـ .

(١٢) ومله غير أنطاكية العظمى ، القائمة على نهر العاصى (الباحة) .

وقد ظلت العذراء تتجلى فى نفس المكان فى مناظر روحانية مختلفة لعدة ليال ، وذلك أمام الألوف المؤلفة من الناس : المصريون منهم وغير المصريين . ويتوافد الناس فى ذكرى هذا العيد على كنيسة العذراء بالزيتون بأعداد كبيرة ، ويتم الاحتفال وفقا للمظاهر السابق ذكرها .

سادسا : يأتى الزوار أفواجا إلى كنيسة العذراء الأثرية بحارة الروم ، لحضور عيدى القديسة ، مارينا وهما عيد استشهادهما فى ٢٣ أيب (٣٠ يوليو) ، وعيد تأسيس أول كنيسة بنيت على اسمها ، فى ٢٣ هاتور (٢ ديسمبر) ، وكنيسة العذراء بحارة الروم يحفظ كف القديسة مارينا الأيمن بالساعد ، وقد حفظه الله بدون فساد حتى زماننا هذا .

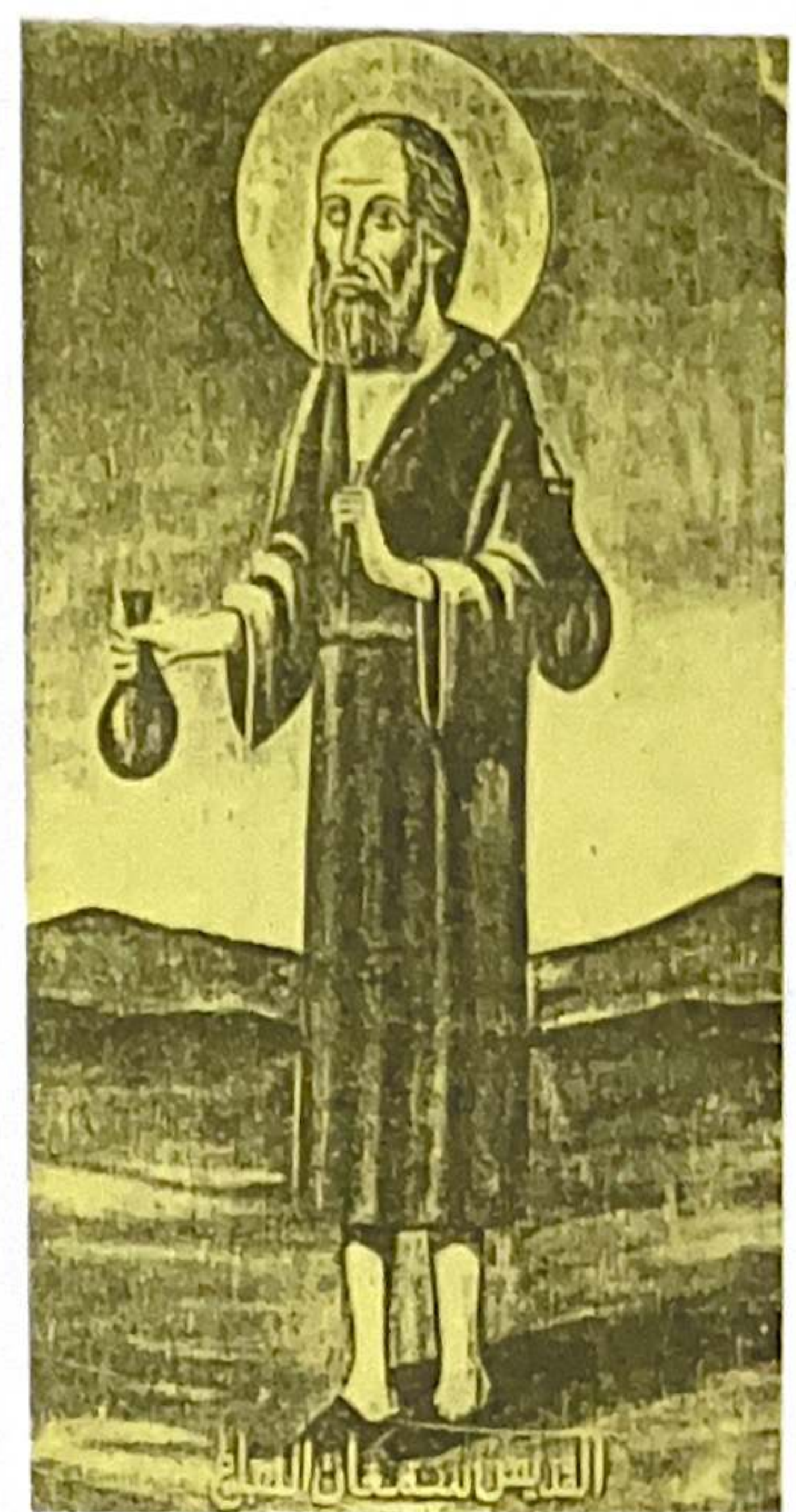
نشأت القديسة مارينا فى مدينة أنطاكية بيسيديه (١٢) ، فى وسط آسيا الصغرى ، وكان والدها (داسيوس) رئيس رؤساء كهنة عبادة الأصنام ، أما والدتها فقد توفت وتركتها فى الخامسة من عمرها فعهد أبوها لمربية مسيحية لتربيتها .

عاشت مارينا مع مربيتها بعيدا عن جو المدينة الصاخب ، فشعرت بالراحة والطمأنينة ، حتى بعد أن مات والدها وهى فى سن الخامسة عشرة .

وعندما حضر الوالى إلى أنطاكية بيسيديه للقبض على المسيحيين ومعايقتهم ، أبصر القديسة ، فأعجب بحسنها وجمالها . وعندما علم أنها مسيحية اشتد غيظه واستدعاها لتسجد للأصنام ووعدها بالزواج منها إن هى فعلت ما أمرها به ، ولكن القديسة رفضت الامتثال لأمره ، فأمر بتعذيبها . وفى السجن ظهر لها الشيطان فى صورة تنين عظيم ، ولكنها تغلبت عليه بصلاتها ، لذلك تظهر صورتها كثيرا وهى تقبض على الشيطان .

استمرت القديسة فى عنادها للوالى ؛ حتى أمر بقطع رقبتها ولم تكترث القديسة بهذا التهديد وطلبت مهلة للصلاة ، وبينما كانت تصلى ، ظهر للسياف نور أضواء ماحولها ، كما سمع أصواتا تتحدث معها ، وعندئذ امتنع السياف عن قطع رقبتها ، ولكن القديسة أصرت على أن يقطع رقبتها تنفيذا لأوامر الوالى . فقطع السياف رقبتها ، وذهب إلى الوالى بعد ذلك معلنا إيمانه بإله الشهيدة ، وكان جزاؤه أن قطعت رقبة .

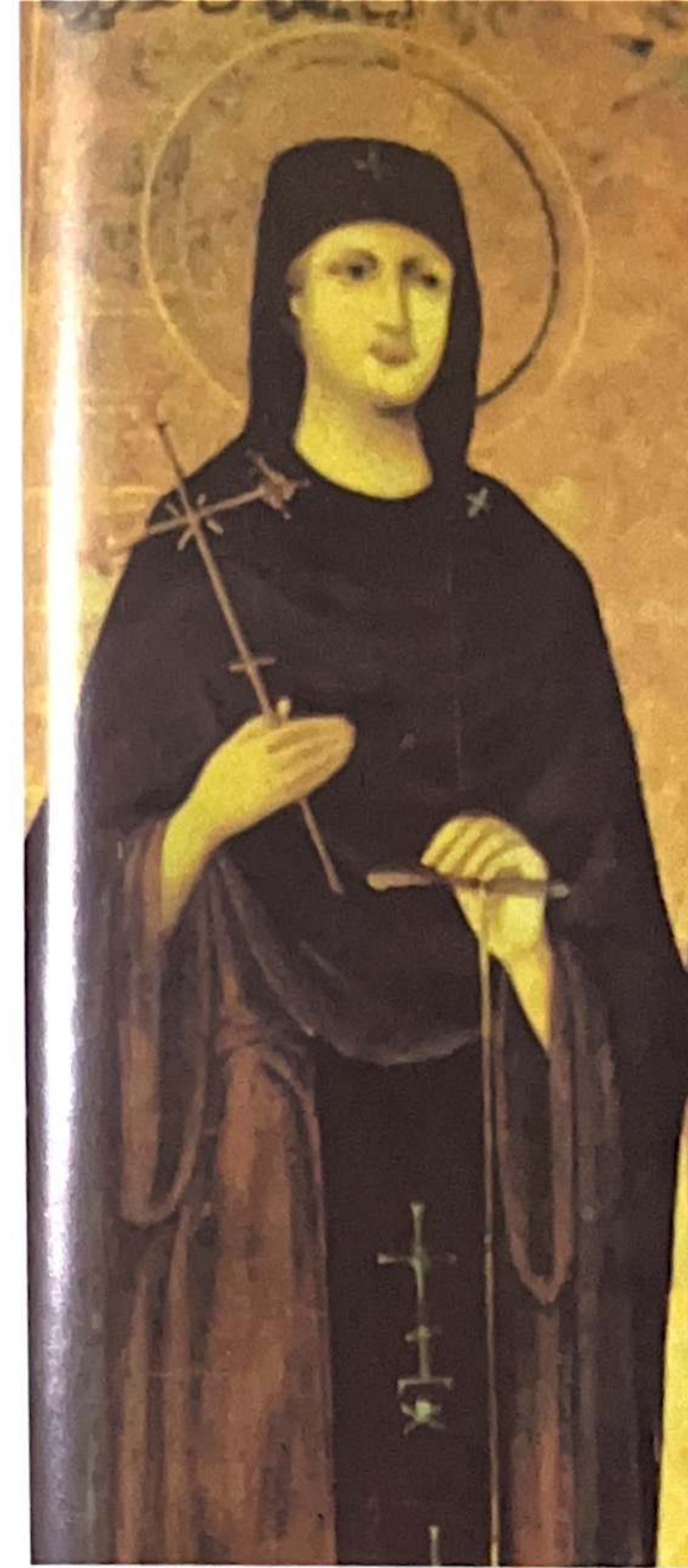
ومن معجزات هذه القديسة التى حدثت بعد وفاتها ، ما يحكى من أن الشيطان حسد القديسة على كثرة معجزاتها ، فسول لرجل يهودى فكرة سرقة جسدها مع الأواني الذهبية المودعة بالكنيسة ، وذلك فى مقابل أن يدفع له الشيطان ثلاثة أضعاف قيمتها . ووافق اليهودى واحتال على خادم الكنيسة ؛ لكى يترك له أبواب الكنيسة مفتوحة ليلا ، ولكن الخادم حذره من القيام بهذا العمل . وبعد أخذ ورد بين الطرفين ، اتفقا على أنه إذا تمكن اليهودى من سرقة الجسد والأواني



القديس سمعان الدبائغ



الشهيد العظيم مار جرجس



القديسة دومايوس

أيقونلا بدير السيدة العذراء بزموس

وكان طوال هذا الزمن يستر جسمه بثوب من اللين وكان غراب يسقط كل يوم حاملا معه نصف رغيف وذات يوم سمع الأب أنطونيوس الذي كان يظن أنه أول من سكن البرية صوتا يقول له : يوجد في البرية الداخلية إنسان تقى ورع ، عندما يصلى يسقط المطر على الأرض ، كما يفيض النيل في حينه ، فلما سمع أنطونيوس هذا الكلام ، قام مسرعا إلى البرية الداخلية ، فوصلها في يوم ، وهناك أرشده الرب إلى مغارة القديس ، فدخل إليه وتعرف عليه . وعند المساء أتى الغراب كعادته ومعه رغيف كامل في هذه المرة . فقال القديس بولا للقديس أنطونيوس : الآن قد علمت أنك من عبيد الله ، إن لي اليوم سبعين عاما ، والرب يرسل لي نصف رغيف كل يوم ، أما اليوم فقد أرسل الرب لك طعاما ، والآن أسرع وأحضري الحلة التي أعطاهما قسطنطين الملك لاثناسيوس البطريك ، فمضى أنطونيوس إلى البطريك وطلب منه الحلة وعاد بها إليه .

وبينما كان يسير في الطريق ، ظهرت له ملائكة صاعدين إلى السماء حاملين روح القديس الأنبا بولا . وفعلوا لما وصل إلى المغارة وجده قد فارق الحياة ، فكفنه بالحلة التي طلبها منه ، وأخذ ثوب اللين الذي كان يرتديه .

بعد ذلك التفت أنطونيوس حوله للبحث عن مكان يوارى فيه جسد القديس ، فوجد أسدين يداخلان عليه تجاه الجسد وبطاطشان يرأسيهما ، كما لو كان يستأذنانه في فعل شيء ، ففهم أنطونيوس المقصود هو أنهما يريدان حفر قبر للقديس ، فحدد لهما طول القبر وعرضه ، فحفرا القبر بمخالبهما . وقام القديس أنطونيوس ودفن الأنبا بولا في القبر المحفور . وبعد ذلك ذهب إلى البطريك وأخبره بما حدث ، فأرسل البطريك رجلا ليحملوا إليه الجسد ، ولكن الرجال عندما وصلوا إلى المكان لم يعثروا على شيء ، وكرروا هذا الفعل مرارا دون جدوى .

عندئذ ظهر الأنبا بولا للبطريك في منامه وأعلمه ألا يتعب نفسه ورجاله في البحث عن جسده ، فأطاع وكف عن البحث عنه . أما الثوب اللين ، فبقى عند البطريك وكان يليه في أثناء الصلاة ، ومعه ظهرت منه معجزات كثيرة .

وأما القديس الأنبا أنطونيوس أبو الرهبان ، فقد توفي في عام ٣٥٥ م ، ويحتفل بعيد الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس بدير يسمى باسمهما قرب البحر الأحمر ، ويذهب المسيحيون لزيارة هذا الدير سواء في أعياد القديسين أو في أي وقت آخر من السنة ، وقبل وصول أي زائر إلى الدير ، يحاط الرهبان علما بذلك ، وعلامة ذلك تجمع الغربان بكثرة ودورانهم حول أبنية الدير^(١٣) .

٣) سيرة القديس مارمينا الشهيد

في اليوم الخامس عشر من شهر هاتور تحتفل الكنيسة القبطية باستشهاد القديس مينا ، الذي كان واليا على افريقيا بعد والده . لما ارتد دقلديانوس وأمر بعبادة الأوثان ، ترك القديس ولايته ومضى إلى البرية يتعبد إلى الله ، وقد استشهد بعد أن عذب كثيرا .

وبناء على وصيته أخذت أخته جسده ووضعت في جوال متوجهة به إلى الإسكندرية في مركب . وفي أثناء السير ظهرت لهم وحوش بحرية تشبه الجمال ، واقتربت منهم لاقتراسهم . فصرخ الركاب وتملكهم الخوف . فاستشفعت الأخت بالقديس ، وفي تلك اللحظة خرجت من جسد القديس نار لفحت وجوه الوحوش ، فغطت في الماء .

ولما وصلوا إلى الإسكندرية ، استقبل جسد القديس البطريك وشعب الإسكندرية باحترام بالغ ، وتم دفن جسد القديس بالكنيسة . ولما انتهى زمن الاضطهاد ، نقل جسد القديس مارمينا على جمل ، وترك الجمل ليسير بمفرده دون قيادة ، فصار الجمل مسافة وتوقف عن السير تماما عند بحيرة بياض بجهة مريوط ، فأنزلوا الجسد ووضعوه في بستان ، وكانت تظهر حوله آيات وعجائب كثيرة .

ولما أغار البربر على الإسكندرية ، أخذ الوالي جسد القديس سرا من مكانه ليتبرك بوجوده معه . وتحقق النصر للوالي حقا . وعندئذ صمم الوالي على أخذ الجسد معه إلى الإسكندرية .

وعند وصولهم إلى بحيرة بياض ، وهو المكان الذي كان الجسد مدفونا فيه ، برك الجمل ورفض السير على الرغم من ضربه ضربا مبرحا . وعندئذ أدرك الوالي أن الله قد شاء ذلك . فوضع الجسد في خشوع بالغ في مكانه ورحل .

وكان في البرية راعي غنم ، سقط منه خروف أجرب في بركة ماء في نفس المكان ، فأخرجه ولما تمرغ في تراب المكان برىء في الحال .

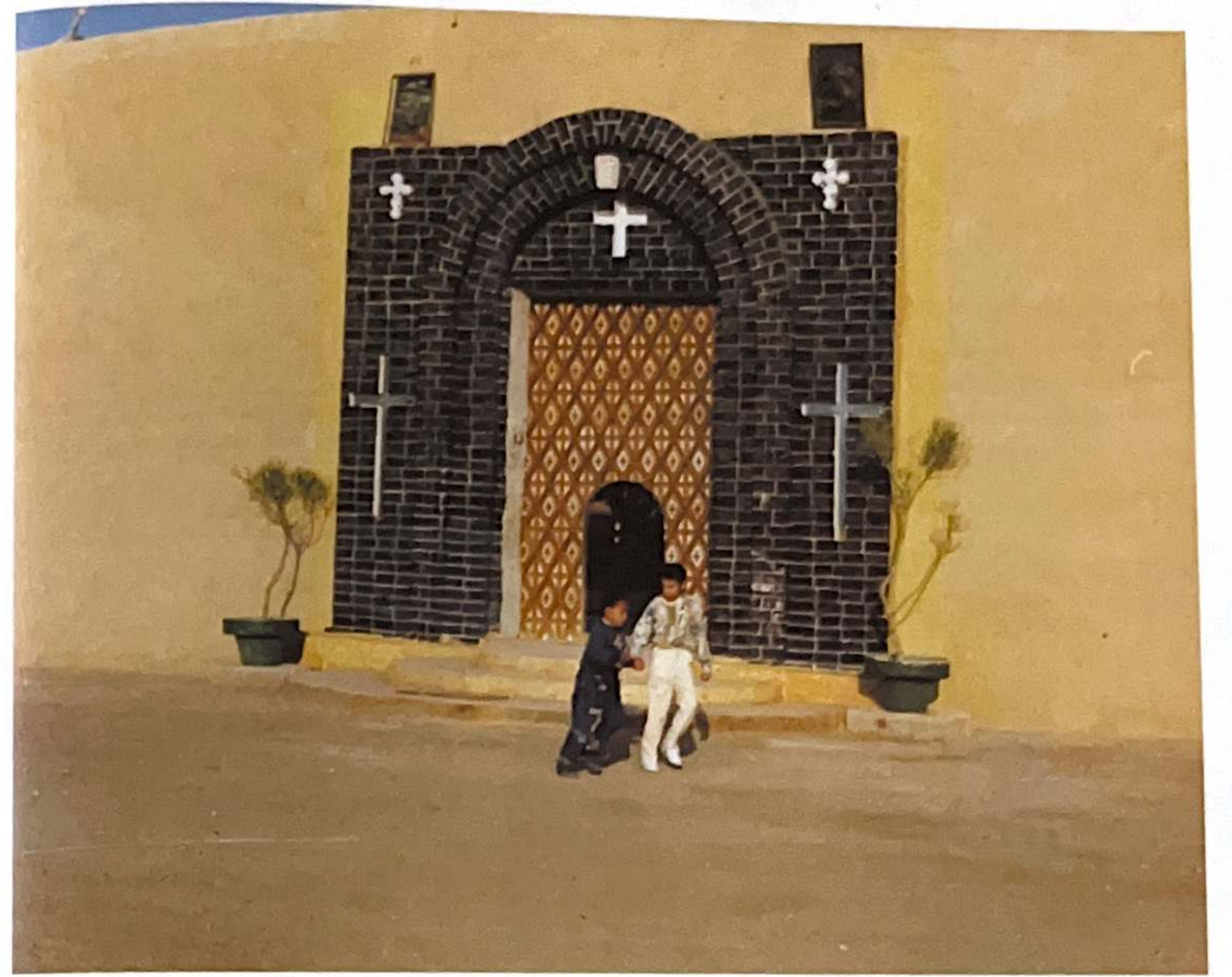
وشاع هذا الخبر في كل مكان ، حتى سمع به ملك القسطنطينية ، وكانت له ابنة مصابة بمرض الجذام ، فأرسلها والدها إلى هذا المكان ؛ لتشفى فكانت تأخذ من التراب وتدهن جسمها . ونامت تلك الليلة في نفس المكان ، فظهر لها مارمينا وأخبرها عن مكان جسده ، ولما استيقظت في الصباح ، وجدت نفسها قد شفيت تماما وحفرت في المكان فوجدت الجسد . ولما علم الأب بما حدث لابنته ، أرسل لها المال والرجال ؛ لكي ينوا كنيسة في هذا الموضع .

وقد شرف الله هذا القديس بالآيات والعجائب التي كانت تظهر من جسده الطاهر .

بعد ذلك قام البابا كيرلس السادس بإقامة دير كبير في المنطقة وسمى باسم (دير مارمينا) ، كذلك أوصى البابا بأن يدفن جسده بهذا الدير عند وفاته^(١٤) .

(١٣) هذه المعلومة شرحها أحد رهبان الدير ، كما شاعرتها الباحثة أثناء الزيارات .

(١٤) يعرف الدير الآن باسم كاتدرائية مارمينا .



الواجهة الخارجية .. ونماذج للإيقاع في البناء واستخدام الأساليب الموروثة في كنائس أحميم

كان هذا القديس يتمتع بشفاافية روحية ، وفي حديث له مع تلاميذه ، قص عليهم ما رآه في عيد تكريس كنيسة الأبرار السمايين ، فقال :

« دخلت إلى البرية الجوانية أنا وويصا تلميذي ؛ لنصلي من أجل مياه النهر ، وفيما أنا سائر معه ، سمعت صوتا عظيما آتيا من السماء من جهة الشرق ، وإذا بي أرى أمامي سلما عظيما نازلا من السماء إلى الأرض وعلى رأسه يجلس إنسان منير يدعوني للصعود إليه ، فقلت لتلميذي: أمكث هنا يا بني حتى أمضي ؛ لأعرف السر وأرجع إليك .

وصعدت على السلم حتى وصلت أعلاه . فحملني ملاك على سحابة مضيئة وصعد بي إلى السماء ، فسمعت تسبيح الملائكة ترتل لله ، ثم فاحت من المكان رائحة بخور ذكية لا مثيل لها على الأرض ، ثم غلبني النوم من عذوبة الأصوات وجمالها ، فأيقظني الملاك وهو يقول : قم ، لماذا تنام حتى الآن وأهل السماء قيام في خدمة الله ؟ ألا تعلم مقدار خطيئة ذلك ؟ قم وانتبه يا أخانا الحبيب لكيلا يدينك الله عندما يفتقدك .

(١٥) شندويل اسم قديم بقرية في أحميم ، تقع غربي النيل ومعنى الاسم - غابة من الكروم . (الباحة)

وتظهر المعجزات العديدة من مارمينا العجايب ، ومن جسد البابا كيرلس السادس ، ويتوافد الشعب على الدير في الأعياد بأعداد كبيرة ، كما يفد الزوار إليه على مدار العام . ومن المعروف في الأوساط المسيحية أن البابا كيرلس السادس كان يتشفع بالقديس مارمينا في جميع أموره ، وقد ظهر ذلك بوضوح تام عند التقاط صورة للبابا كيرلس السادس بزي الكهنوت الخاص به وهو جالس على كرسي البابوية ، وكانت المفاجأة عندما ظهرت خلفه صورة القديس مارمينا العجايب .

٤) سيرة القديس الانبا شنودة رئيس المتوحدين:

ولد هذا القديس في قرية شندويل^(١٥) في السابع من شهر بشنس عام ٤٩ للشهداء ، الموافق (٢ مايو) عام ٣٣٣ م ، وعاش عيشة التقوى ، وقد جمعت شخصيته الكثير من المواهب والإمكانات على المستوى الديني والديني ، لهذا فإن له مكانة عظيمة في تاريخ الكنيسة القبطية المصرية ، فهو الذي أحيا الأدب القبطي واللغة القبطية . وترك الكثير من المؤلفات الضخمة التي تجعله بحق عميد الأدب القبطي .

وفيما كان الملاك يكلمني ، إذ بنا عند باب كنيسة سمائية ، فخرجت من سحابة النور ، ورأيت الملائكة يقبلون سحابة النور قائلين لها : حسنا ما قد آتيت به إلينا اليوم ، فإن هذه النفس البسيطة يحبها الله من أجل تواضعها .. تعال معنا أيها الأخ الحبيب ، لتري عظمة هذا العيد - عيد تكريس كنيسة الأبرار . وتأملت في كل المصلين وأنا معجب بالمجد والكرامة التي يعطيها الله لبني البشر الذين يطيعون إرادته على الأرض . ورأيت داود النبي يرتل ، والرسول يقرءون الإنجيل ... وبعد انتهاء مراسم الصلاة ، رأيت إنسانا يسطع حوله ضوء قوى وهو واقف يعطي كل فرد تفاحة من أشجار الفردوس وقد أعطاني تفاحتين ، ثم أخذني الإنسان المضيء المرافق لي وأرجعني إلى العالم ... إلى الموضع الذي فيه السلم ، فنزلت إلى الأرض ، ثم ارتفع السلم إلى السماء ، فوجدت تلميذي واقفا إلى جوارى ، فقلت له تفاحة من تفاح الفردوس ، فقال : يا أي ، إن صلواتك من أجلى أحضرت لي تفاحة من السماء ، فقلت له : وكيف كان ذلك - أجبني : لما صعدت يا أي لم يرتفع السلم ، فصعدت وراكم لأقتضى أثرك ، فرأيت بابا مفتوحا يدخله المصلون ، فدخلت معهم وصليت وأخذت تفاحة . فسألته عن كل ما سبق أن رأيته ، فأعاد ذكر كل ما رأيته بعيني ، فعلمت أن روح الله قد استراحت إليه ، فمجدت الرب وشكرته .

ولهذا القديس دير يسمى باسمه في سوهاج ، ويعرف أيضا باسم الدير الأبيض ؛ نظرا لأنه مشيد بالحجر الجيري الأبيض ، وتميزا له عن الدير الأحمر وهو دير الانبا يشوي ، ويبعد عنه شمالا بنحو كيلومترين .

٥) سيرة القديس ابانوب النهيس^(١٦) :

تحتفل الكنيسة بتذكار شهادة القديس أبانوب النهيس في اليوم الرابع والعشرين من شهر أبيب ، الموافق (٣٠ يونيو) . وقد ولد هذا القديس في القرن الرابع الميلادي بقرية نهية - مركز طلخا ، القرية من سمند - المدينة التي اقترنت باسمه بعد ذلك حيث دفن فيها جسده ، بكنيسة العذراء بمدينة سمند .

ويتناقل زوار هذه الكنيسة الحديث عن الآيات التي تجري ببركة جسد ذلك القديس ، كذلك يوجد بالكنيسة ماجور كبير من حجر الجرانيت ويثر ماء مقدسة ، يقال : إن العائلة المقدسة استعملتهما عند زيارتهما لهذا المكان أثناء هروبهما إلى مصر .

ترى القديس منذ صغره على خشية الله ، ولما بلغ الثانية عشرة من العمر ، سقط والداه شهيدين بسبب الاضطهاد الديني ، فأصر الصبي على مقابلة والي المدينة ، ولما مثل أمامه ، سب الأصنام التي يعبدونها ، فاضطهده والي وعذبه على الرغم من حداثة سنه ، ثم ألقى به في السجن .

ولما لم يستطع والي أن يشي الصبي عن عزمه ، سافر وأخذه معه في المركب لعرض أمره على والي أثريب ، وأمر الجنود بتعليقه على صاري المركب عند إقلاعها وهو منكس الرأس .

أبحرت المركب مسيرة يوم كامل ، والوالي يأكل ويشرب مع رجاله ، بينما كان الصبي يتزف الدم من فمه وأنفه وفجأة سقط الكوب من يدي والي ، لإصابة يده بالشلل ، أما الجنود فقد أصيبوا بالعمى ، فصرخوا جميعا ، وأدركوا أن ما أصابهم كان بسبب ظلمهم لهذا الصبي الصغير .

فتقدم والي إلى الصبي مستجدا به ، معترفا بقوة إلهه ، وسأله أن يصلي من أجل شفاته هو وجنوده ، فوافق القديس الصبي على أن يتم ذلك بأثريب أمام الشعب كله .

وعند وصولهم قصص والي سمند قصته هو وجنوده على والي أثريب ، وأعلن إيمانه وحنونه بالمسيحية ، فأمر والي أثريب بقطع رؤوسهم ، أما القديس فحاول والي إقناعه بالسجود لآلهته من الأصنام ولكنه رفض ، فعذبه بكل صنوف التعذيب ، ثم فصل رأسه من جسده . وتحفل الكنيسة بعيد بنفس مظاهر الاحتفال السابق ذكرها .

٦) سيرة القديسة إيلارية

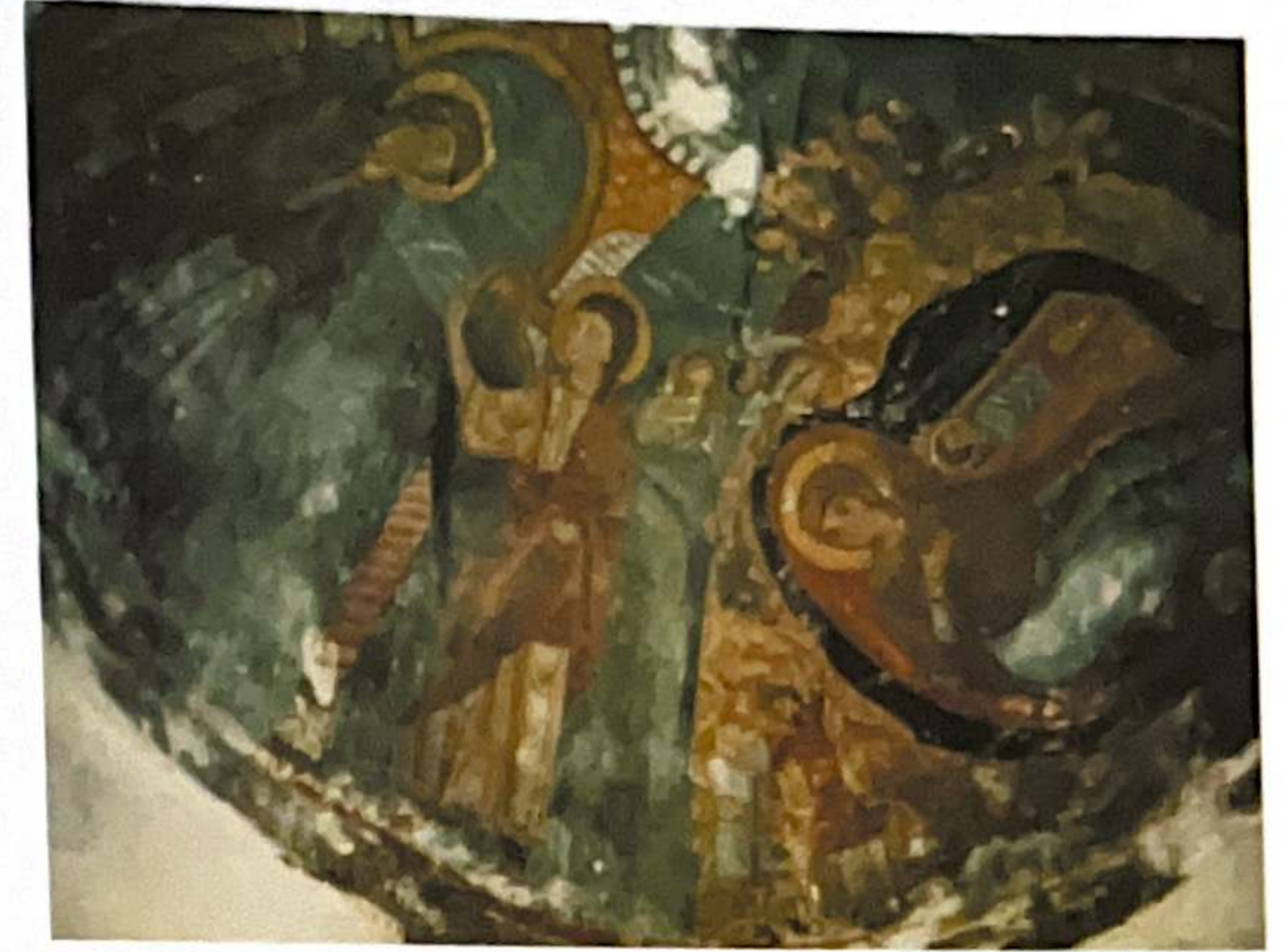
هي ابنة الملك زيتون الذي كان مسيحيا محبا للكنيسة ، كان لها أخت واحدة ، وقد رباهما أبوهما على التقوى والصلاح ، وكانت إيلارية تحب العزلة دائما .

خرجت إيلارية من بلاط أبيها وهي في الثامنة عشرة من عمرها وتزيتت بزي الرجال ، قاصدة البرية للرهبنة والتعب ، تحت اسم إيلاري ، ثم أقامت بمفارقة بمفردها منذ خمس عشرة سنة ، اشتهرت فيها بين الرهبان باسم إيلاري الخصى إذ لم يكن لها لحية .

أما أختها الوحيدة ، فقد تملكها شيطان أسر ، وأنفق الملك زيتون المال الكثير في سبل شفائها دون جدوى . وأخيرا أشار عليه رجال البلاط ، أن يرسلها إلى شيوخ شيهيت المباركين ، فأرسلها مع حاشية من الجند والخدم ، ومعها كتاب يذكر فيه أن الله رزقه ابنتين ، واحدة خرجت ولم تعد ، والأخرى تملكها شيطان يعذبها . وطلب الملك من الشيوخ في كتابه الصلاة من أجلها حتى يشفيها الرب ، ليكون له بها عزاء عن أختها .

وصلت الأخت المريضة وقرأ الشيوخ الرسالة ، وصلوا عليها أياما كثيرة ولم تبرا ، فرأى أحد الشيوخ إرسالها إلى الراهب إيلاري بمفارته ليصلي عليها ، فأرسلوها إليه .

(١٦) كلمة (أبانوب) مشتقة من (بي نوب) التي تعني الذهب (الباحة) .



لوحة البشارة جزء من سقف أحد كنائس أديرة وادي النطرون



جزء من قبة أحد أديرة وادي النطرون



القديس العظيم أنبا شنودة رئيس المتوحدين

وهناك عرفت القديسة إيلارية أختها ، فعانقتها بشدة ثم خرجت البرية للصلاة من أجلها في البرية ، حتى برئت الأخت من مرضها ، وأعيدت إلى والدها بسلام .

فرح الأب وجميع أهل القصر بعودة الابنة سالمة ، ولما سألها والدها أن تقص عليه قصة شفائها ، روت له الابنة كيف كان القديس إيلاري يعانقها ويقبلها كثيرا ويصلى من أجلها حتى برأت من مرضها . فساور الملك الشك في هذا الأمر وطلب ضرورة حضور هذا القديس إلى قصره بحجة أنه يريد أن ينال منه البركة .

ورفض القديس الذهب ، ولكن الشيوخ أرغموه على الذهاب للملك ، إذ ليس من الواجب معارضة أوامر الملوك ، فاضطر مرغما إلى الذهاب إليه .

وبعد أن شكره الملك على شفاء ابنته ، اختلى به هو والملكة ووبخاه على فعله مع ابنتهما ، فطلب منهما العهد بالأيحولا دون رجوعه للبرية إذا اعترف بالحق ، فوافقا .

وعندئذ عرف القديس إيلاري الأبوين بسرهم ، وأخبرهما إنه ابتتهما إيلارية التي صلت من أجل شفاء أختها ، وتم على يدها الشفاء . فعلا صوتهما بالبكاء وأقامت ابنتهما القديسة عندهما ثلاثة شهور ، محاولين أن يمنعاها عن العودة إلى البرية ، ولكنها ذكرتتهما بالعهد الذي قطعاه لها ، فلبوا طلبها .

بعد ذلك مباشرة أرسل الملك زيتون إلى الوالي رسالة يأمره فيها أن يرسل إلى البرية كل عام مائة إردب من القمح وستمئة قسط من الزيت وكل ما يحتاج إليه الرهبان من أدوات الخدمة .

أما القديسة إيلارية ، فقد أقامت في مغارثها بالبرية لمدة خمس سنوات بعد رجوعها من زيارة والدها ، ثم توفيت في الحادي والعشرين من شهر طوبة الموافق ٢٩ فبراير ، ولم يعلم أحد أنها كانت فتاة إلا بعد وفاتها .

احتفالات دورة الحياة عند الأقباط :

اهتمت المسيحية بحياة الأسر كأساس لبناء مجتمع سليم ، فأدخلت تعاليمها وقوانينها إلى الأسرة لتدعيمها وحمايتها ، ويذكر في هذا المجال أهم تقاليد دورة الحياة عند الأقباط :

(١) احتفالات السبوع : يرتبط هذا الاحتفال باستقبال الكنيسة للمولود والشكر من أجل سلامة الولادة . وفي طقس السبوع يذهب الكاهن إلى منزل المولود في اليوم السابع لميلاده للاحتفال بطقس السبوع مع الأسرة ، فيصلي الكاهن صلاة تعرف بصلاة الطشت ، حيث يؤتى باناء به ماء ويسكب عليه الزيت وقليل من الملح ، وبعد تأدية الصلاة يوضع الطفل في هذا الماء ويتهى الطقس الكنسي بذلك .

(٢) احتفالات العماد : وهي التي كانت تعرف قديما بطقس الختان ، ويمارس هذا الطقس بالكنيسة منذ تأسيسها بهدف مباركة الطفل المولود ونمائه في النعمة والإيمان ودحر الشيطان .

وموعد عماد الطفل الذكر بعد أربعين يوما من ميلاده ، أما الانثى فتعمد بعد ثمانين يوما على الميلاد ، ويقرر عقاب على والد الطفل إذا أهمل عماد طفله . ويتم العماد داخل حجرة العماد وبها المعمودية بحضور الوالدين والأسرة .

وقبل البدء في عماد الطفل ورشمة بالزيت المقدس ، ترفع أي مصوغات أو حلى يلبسها ، كذلك الأم التي عادة ما تكون أنثى (١٧) لطفلها ، فتخلع حليها وتحل شعرها .

ويبدأ الكاهن بالصلاة ورش الطفل ، وتتلو الأم الصلوات وراء الكاهن نيابة عن طفلها (١٨) وتتمتع بتربية تربية سليمة . بعد ذلك يخلع الطفل ملابس وتحملة أمه في أثناء الصلاة في اتجاهات معينة وفقا لاصول الطقس ، ثم يغطس في ماء المعمودية المقدس ثلاث مرات ويتشبه منه ثلاث مرات . ويمكن أن يختار الوالدان اسما ثانيا لطفلها في العماد . يذكره الكاهن في أثناء تعميد الطفل . ثم يحفف الطفل بمنشفة جديدة ثم تترك بعد ذلك بالكنيسة ، وفي النهاية يلبس الطفل ملابس جديدة ويربط له شريط من كتفه إلى وسطه يعرف باسم (زنار) وبعد اتمام الصلاة يزف الطفل بالكنيسة ثم يفك الزنار وبهذا يتهى طقس العماد .

(٣) احتفالات الزواج : الزواج هو سنة محفوظة عند جميع الأمم ، مقدسة في جميع الأديان ، ولها الاعتبار الأول في البنية الاجتماعية .

ويشترط في اتمام الزواج عن طريق الكنيسة ألا يكون الزوج مرتبطا بامرأة أخرى وألا تكون الزوجة مرتبطة برجل آخر .

وقانون الكنيسة القبطية في الزواج هو وحدة الزيجة ، ولا يجوز زواج من كان مرتبطا بامرأة أو العكس .

وقبل الزواج يتم عقد الخطوبة مع الصلاة علانية ، يعقب ذلك ما يسمى بعقد أملاك ، يعقد فيه الكاهن أملاك الزوجين المزمع تزويجهما ومباركة زواجهما .

ويتم هذا الطقس الذي يعرف بالإكليل على النحو التالي :

يلبس الكاهن الحلة الكهنوتية ، ثم يأخذ خاتمي الذهب (الدبل) ويلفهما ويعقد عليهما بالحريز ، للدلالة على الألفة بين العروسين وارتباط حياتهما بالزواج المقدس .

(١٧) أنثى - كلمة سريانية كلدانية ، معناها الحارس أو الوصي أو القيم على حراسة تلك النفس المعتمنة في حياة الأرض والاعتناء بها حتى بلوغها سن الرشد (الباحة)

(١٨) هناك صلوات خاصة بالذكر تخالف صلوات الأنثى في هذا الطقس (الباحة)

وإذا كان الميت من رجال الدين أو من خدام الكنيسة يرف جسده بعد الصلاة بالدوران حول حيطان الكنيسة من داخلها ثلاث مرات مع الصلاة قبل الدفن في القبر.

وفي اليوم الثالث للموت ينتقل الكاهن إلى منزل المتوفي ويقام إلى الحجرة التي توفي فيها، وعادة ما تكون مغلقة ومضاءة من يوم الوفاة لحين حضور الكاهن، وتعيد هذه الصلاة في صرف روح الحزن عن الحجرة وعن المنزل كله.

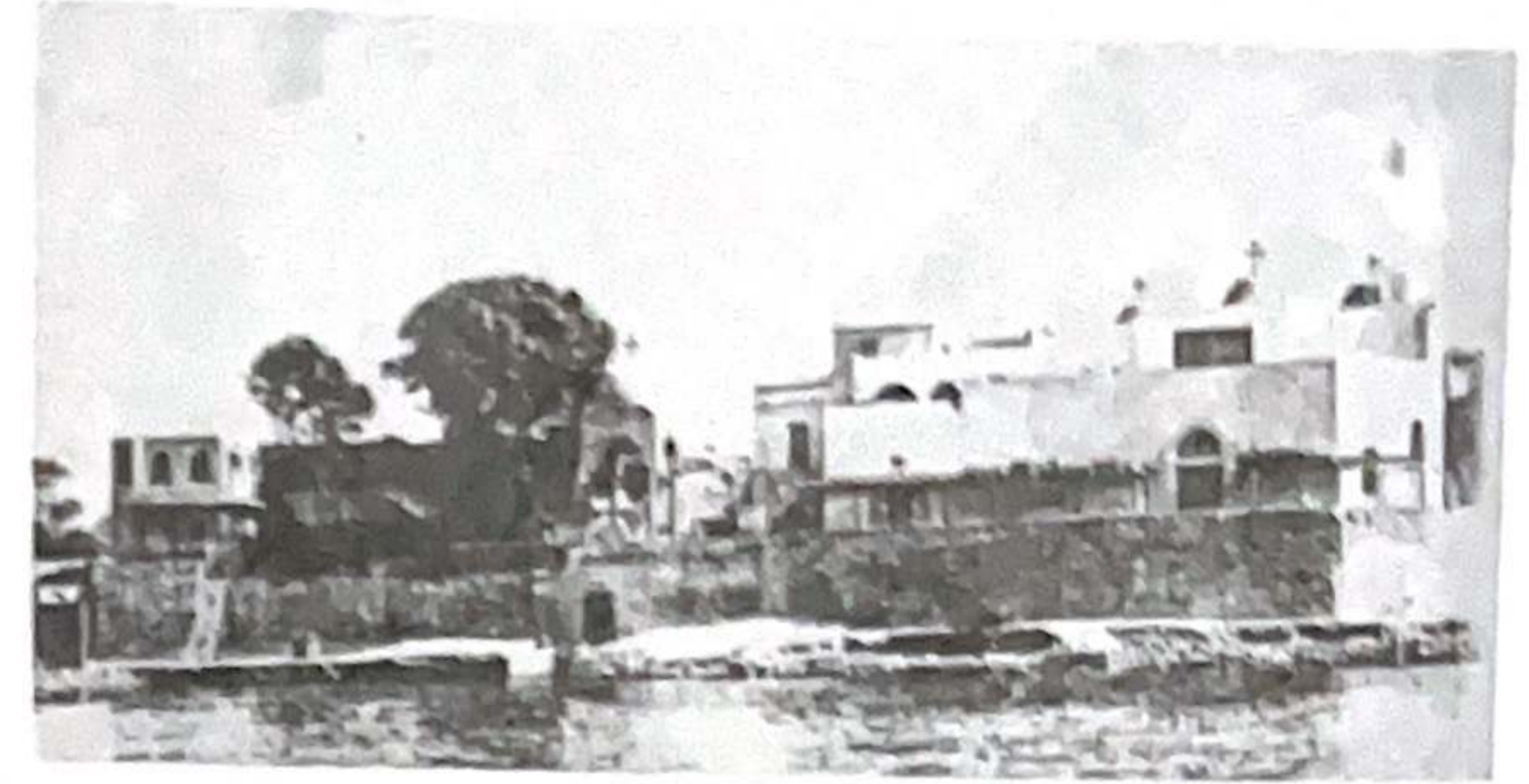
وبعد مرور أربعين يوما على الوفاة، يذهب أفراد الأسرة إلى الكنيسة تأكيداً لزوال روح الحزن من الأسرة.

وتبدأ طقوس الزواج بمراسم الصلاة الخاصة بالزواج في الوقت الذي تجلس فيه العروس عن يمين العريس. وفي أثناء مراسم الصلاة يلبس العروسين الأكابيل ثم يلبس العريس حلة خاصة ثم يدهن الكاهن العروسين بالزيت المقدس، ثم يلقى عليهما الوصايا من الكنيسة، وتتضمن شرح واجبات كل منهما نحو الآخر، وفي أثناء تلاوة الوصايا على العريس، يضع الكاهن يده على العريس اليمنى على يد العروس اليمنى، ثم يطلب لهما البركة والمحبة والالفة والاتفاق والودية الصالحة وينتهي الأكابيل بنهاية الصلاة.

(٤) طقس الجفائز - يتم هذا الطقس بالكنيسة بالصلاة على جثمان الميت بالبحان خاصة بحسب التوقيت السنوي.

كلمات شعبية من اللغة القبطية

- (١٧) ترايزة Tpatte بمعنى منضلة.
- (١٨) هوسة ZWC مشتقة من الكلمة القبطية هوس بمعنى التسريح الجماعي بصوت مرتفع (يقال بلاش هوسة).
- (١٩) صهد Cacd بمعنى سخونة ويعرف المطبخ في اللغة القبطية باسم (بي مان صهدى leeavcazb).
- (٢٠) زير CIP وهو إته كبير لشرب المياه من القنار ويستعمل غالبا في القرى.
- (٢١) كراوية Kapw مشروب للأطفال والكبار.
- (٢٢) حلق alak أصلها ألاك وهي ما يلبس في أذن النساء.
- (٢٣) سسم Cleed نبات يدخل في كثير من الأطعمة.
- (٢٤) سبط Caeel مسحوق يتبع من صحن الخبز الأفرنجى بعد جفائه.
- (٢٥) رمان Epeean أصلها أومان وهي فاكهة.
- (٢٦) لعبة Naeettan أصلها لمباك وتستعمل للاضاعة.
- (٢٧) لفت أصلها لبت وهو نبات يؤكل بعد تخليه.
- (٢٨) ملح هو ملح الطعام المعروف.
- (٢٩) برقوق أصلها برقوقي وهو فاكهة معروفة.
- (٣٠) برج بمعنى مبنى شاهق في العلو.
- (٣١) ملوخية خضار معروف يؤكل.
- (٣٢) أرغن أصلها أوجاتون وهي آلة موسيقية معروفة.
- (٣٣) سكر أصلها سخكر وهو معروف، ويستعمل في تحلية الشاي والقهوة وغيرها.
- (٣٤) سيف من أدوات الحرب.
- (٣٥) فوطه منشقة تعرف في اللغة العامية بهذا الاسم.



بعض الرسوم والصور التي تمثل
لصحن وتاريخ وطقوس دورة الحياة



الشهيد العظيم مار جرجس

الفلكلور في

العصرين المملوكي والعثماني

بقلم الدكتور / محمد عبد السلام ابراهيم

ذلك ، فتبقى ببقائها ، أو تذهب بذهابها ، أو تتعدل ويعدا تشكيلها بتعدل الوظيفة .

ويمكن القول أن العصرين المملوكي والعثماني بما أحاط بهما من الأحداث والظروف - كانا يمثلان « وسطا ملائما » لتحقيق هذه القاعدة . فعلى أي نحو ظهرت الأشكال الفلكلورية والتعبير الفلكلوري في هذين العصرين ؟

هذا ما نحاول أن نتبينه من خلال تقديم نماذج معارف من فلكلور هذين العصرين .
الاعباد والاحتفالات :

تعد الاعباد والاحتفالات مناسبات لظهور المادة الفلكلورية في أكثر من شكل من أشكالها . وقد كان المصريون يحتفلون في العصر المملوكي بكثير من الاعباد كان منها : عيد وفاء النيل وكسر الخليج .

يقول الدكتور قاسم عبده قاسم : « ومن أشهر الاعباد التي اتخذت طابعا عاما في عصر سلاطين المماليك ، عيد وفاء النيل وكسر الخليج . فقد كان فيضان النيل السنوي محط اهتمام المصريين على اختلاف مشاربهم ، يترقبون موعده ويحسبون حسابيه ... وكان المصريون يهتمون بقياس مقدار الزيادة التي يسببها فيضان النهر يوما بيوم ، ففي السادس والعشرين من شهر بؤونة القبلي كان يؤخذ قاع النهر (كان يقاس ارتفاع منسوب الماء القديم في النهر ؛ ليكون أساسا تحسب عليه الزيادة) ، ويبدأ إعلام الناس بمقدار الزيادة منذ اليوم التالي مباشرة ، وفي عصر كل يوم يقيس المشرف على مقياس النيل في جزيرة الروضة مقدار زيادة مياه النيل ؛ لكي يعلنها المنادون في الطرقات والأسواق حتى يطمئن الناس ؛ ويذكر بيلوتى الكريتي الذي زار مصر في مطلع القرن الخامس عشر أنه شاهد في زمن الفيضان عدة فرسان يخرجون كل يوم وهم يرفعون الأعلام فوق أكتافهم ، ثم يتجهون إلى المقياس ؛ لكي يعرفوا مقدار زيادة النهر ثم يسيرون خلال الشوارع والطرقات يصيحون « إن النهر زاد كذا » ، وهؤلاء الفرسان الذين وصفهم بيلوتى هم الذين أطلقت عليهم المصادر العربية اسم « مناديو البحر » ... وحين يكمل النهر ستة عشر ذراعا (علامة الوفاء) يبدأ « مناديو البحر » في التصريح بعدد الأذرع ، وعلامة الوفاء أن يسدل الستار الخلفي على الشباك الكبير في الجهة الشرقية من دار المقياس ، وتكون تلك الليلة من الليالي البهيجة في القاهرة والفسطاط إذ يوقد الناس عددا هائلا من القناديل والشموع فيتحول ليل القاهرة إلى نهار من كثرة الأضواء ، ثم يحضر كبار الأمراء معهم الاستادار (المشرف على البيوت السلطانية) . ثم توزع الخلع على من له عادة في هذا الموسم ، ثم يحضر المقرئون ويتناوبون قراءة القرآن الكريم في دار المقياس طوال الليل ، ويعقبهم المغنون والمنشدون الذين يغنون طوال الليل ، وفي صباح اليوم التالي تمت مائدة حافلة بأنواع اللحوم المشوية والحلوى ، والفاكهة ، ويحضر السلطان أو من ينوب عنه من أمراء

المماليك ويتخاطف العامة أنواع المأكولات ولا يمنع أحد من ذلك ... وبعد الانتهاء من الأكل يبدأ احتفال وفاء النيل وكسر الخليج وهما مرحلتان : تخليف المقياس وكسر الخليج ... ويبدأ الاحتفال بتزول السلطان أو من ينوب عنه من « قلعة الجبل » وفي خدمته كبار الأمراء من قادة الجيش وخوفا الدولة ، ثم يتزلون إلى النهر ويركبون المراكب التي تزينها الأعلام الملونة والشارات الزاهية وغيرها من الزينات ، وتندق الطبول وتطلق الألعاب النارية « النقوط » من المراكب حتى يصل المركب النهري إلى دار المقياس ، وبعد الفراغ من الطعام ... يذاب الزعفران في ماء الورد بإناء فضي ، ويعطى السلطان هذا الإناء للمشول عن المقياس الذي يلقي بنفسه بكامل ملابسه في فسقية المقياس ومعه ذلك الإناء الفضى فيخلق المقياس (أي يدهنه بالعطري) . ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستار . ويفرق الخلع والتشاريق ... ثم يركب السلطان « الذهبية » وهي (السفينة السلطانية) وحولها مراكب الأمراء المزينة بكافة أنواع الزينات ، وقد أختفت صفحة النهر تحت عشرات المراكب والقوارب المليئة بالمتفرجين يسيرون خلف مركب السلطان ومراكب الأمراء حتى فم الخليج . وفي موقع سد الخليج يكون نائب السلطنة أو حجاب الحجاب منتظرا ومعه بعض كبار الأمراء فوق قطرة السد . وهناك يتوجه السلطان بفرسه من فم الخليج حتى موقع السد البراني ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ضربات ثلاث ، ثم يركب ثانية ، فيأتي جمع غفير من الناس بفنوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء في الخليج ثم ينصرف السلطان إلى القلعة .

الاحتفال بوفاء النيل أيام الفاطميين

يمثل الاحتفال بوفاء النيل في عصر المماليك ما كان عليه الحال في عصر الفاطميين فقد أورد المقرئ من أخبار النيل سنة « سبعة عشرة وخمسمائة » يصف الاحتفال بوفاء النيل فقال : « ولما جرى النيل وبلغ خمسة عشر ذراعا أمر بإخراج الخيام والمضارب الديكفي والديجاج وتحول الخليفة إلى « اللؤلؤة » بحاشيته ... ووصلت كسوة الموسم المذكور من الطراز ... فلما وفي النيل ستة عشر ذراعا ركب الخليفة والوزير إلى الصناعة بمصر ، ومرت العشاريات بين أيديهما ، ثم عديا في إحداهما إلى المقياس ، وصليا ، ونزل الثقة « صدقة بن أبي الرداء » منزله وخلف العمود ، وعاد الخليفة على فوره وركب البحر في العشارى الفضى ، والوزير بصحبته ، والرهجية تخدم برا وبحرا والعساكر طوال البر قبائله إلى أن وصل إلى المقس ، ورتب الموكب ، وقدم العشارى بالخليفة الأمر بأحكام الله والوزير المأمون وسار الموكب والرهجية تخدم والصدقات والرسوم تفرق ، ودخل من باب القنطرة ، وقصد باب العيد ، واعتمد ماجرت به العادة من تقديم الوزير وترجله في ركابه إلى أن دخل من باب العيد إلى قصره .

ويعنى هذا أن الأيوبيين لم يغيروا من العادات الخاصة بهذا الاحتفال على عهد الفاطميين ؛ لأن الأمر هنا لا يتصل بمذهب ديني ،

ولقد حذا المماليك حذو أساتذتهم الأيوبيين فتابعوا الانتصار للمذهب السني ، غير أنهم اتسموا بسمات خاصة أكسبتهم طابعهم المميز ، فقد كانوا من حيث الجنس أخلاطا من الترك والجرس الذين جلبوا إلى مصر رقيقا ، ثم جرى إعدادهم ؛ ليكونوا طبقة من المحاربين المحترفين يستعين بها ذوو النفوذ في تحقيق أغراضهم في الحصول على السلطة والحفاظ عليها ، وتشير الدراسات التاريخية إلى أنهم عاشوا في مصر « طبقة منفصلة ممتازة عن سائر السكان » وكان لهم عاداتهم وتقاليدهم وقيمهم وأزيائهم الخاصة ، وأنهم حكموا المصريين حكما يقوم على التسلط والاستغلال . ومع هذا كانت مصر في عصرهم مقر الخلافة العباسية التي كانت قد سقطت تحت سناك خيوط التار في بغداد ، وكان لهم دورهم الذي لا ينكر في محاربة التار والصليبيين وكسر شوكتهم ، ولقد قام الحكم العثماني لمصر على بقايا الحكم المملوكي الذي كان قد سقط بسقوط السلطان الغوري عن جواده في موقعة مرج دابق سنة ٩٢٢هـ ، وبالاحتلال العثماني صارت مصر تابعة بعد أن كانت متبوعة ، ومحتلة بعد أن كانت مستقلة ، ونيابة بعد أن كانت سلطنة ، وتابعة لدولة الخلافة بعد أن كانت دارا لها ، وبه حرمت أسباب النهوض . ودخلت في دور تأخر وانحلال طويلين ، وفي طور ضعف وفاقة وجهل « كما يقول الدكتور محمود رزق سليم » ، وقد استمر ذلك الطور نحو ثلاثة قرون ، ولم تستيقظ منه مصر إلا على أصوات مدافع الحملة الفرنسية .

يقول علماء الفلكلور : إن المادة الفلكلورية تراثية بطبيعتها يتلقاها الخلف عن السلف ، وأنها تقوم بوظيفة في حياة الجماعة ترتبط بها ارتباط وجود وعدم . وأن الوظيفة ترتبط بظروف المجتمع وتطوراته ، فقد تبقى أو تختفى أو تتعدل فتبقيها المادة الفلكلورية في

يكون العصر المملوكي والعثماني حلقين مهمتين في سلسلة التاريخ المصري الطويل ، وقد كان لهما أثر ملحوظ في حياة المصريين المعاصرين ، يقول الدكتور محمد زغلول سلام : « ربما خلف عصر المماليك والعثمانيين الذي امتد لأكثر من ستة قرون في حياتنا المعاصرة ما لم تخلفه العصور العربية والإسلامية السابقة مجتمعة » .



لقد خرج العصر المملوكي - كما هو معروف - من رحم العصر الأيوبي الذي انقضى بموت الصالح أيوب ، ومقتل ابنه توران شاه من بعده وتنصيب عز الدين أيبك سلطانا على مصر بعد أن تزوج من « شجر الدر » مملوكة الصالح أيوب وأرملته .

وكان الحكم الأيوبي قد قام على أنقاض الحكم الفاطمي ، ذلك الحكم الذي قام على أساس العقيدة الشيعية التي عمل على نشرها وترسيخها في نفوس المصريين ، والذي رسم الحياة الشيعية المصرية ، بسمات فلكلورية بارزة تمثلت في الاحتفالات والاعباد والممارسات التي شاعت بين المصريين إذ كانت تستهويهم وتسبب لطمعهم ومزاجهم . ولما آل الأمر إلى الأيوبيين عملوا على القضاء على ما خلفه الفاطميون من آثار في حياة المصريين ، فبدلوا من عاداتهم وأزالوا رسومهم وشعاراتهم ، إذ كانوا يعادون المذهب الشيعي ويتعصبون للمذهب السني .

وإنما يتصل بمكانة النيل وخطره في حياة المصريين حكما ومحكومين وهو أمر لا تختلف حوله الأديان ولا المذاهب .

الاحتفال بوفاء النيل في العصر العثماني :

يصف إدوارد ولیم لین احتفال المصريين بوفاء النيل - الذي يمكن اتخاذه شاهدا على ما كان يجري في أواخر العصر العثماني - فيقول : « يرتفع النيل عند الانتقال الصيفي أو بعده ، ويعلم ارتفاع النيل في شوارع العاصمة يوميا ابتداء من السابع والعشرين من بؤونة (الثالث من يوليو) أو ما يقرب من ذلك ، وهناك عدة منادين يقومون بهذه الوظيفة فيختص كل منهم بقسم من أقسام القاهرة ، ويجول « منادي النيل » على العموم في قسمه مبكرا في الصباح ... ويصحبه ولد ، ويقول المنادي في اليوم السابق مباشرة على بدء إعلان ارتفاع النيل اليومى : « إن الله لطيف بالاراضي وأن اليوم يوم الأنباء الطيبة . وغدا البشرى بالخير » ثم يبدأ المنادي تداؤه اليومى بالصلاة على النبي أو يبدأ بقوله : « يا من تدبيره عظيم » ، فيجيب الصبي : « مولاي مالى غيرك » ، ثم يأخذان في التسيح بحمد الله ، وذكر نعمه وفضائله تعالى إلى أن يقول المنادي : « الله يؤمننى على سر قلان (ذاكر اسم الرب الدار) وأهل بيته الطيبين ، يا كريم يا الله » ، ويجيب الصبي : « آى إن شاء الله » ثم يذكر أخوة رب الدار ، وأبناءه وبناته العذارى ، ويقول أخيرا : « يفيض عليهم بخيره العليم كما فاض النيل على البلاد يا كريم يا الله » الصبي : « آى إن شاء الله » المنادي : « خمسة أوستة قراريط ... الخ » اليوم والرب كريم » ، الصبي : « صلوا على محمد » ، وتضاف الجملة الأخيرة خوفا من أن تؤثر رغبة حقود أو نظرة حسود في ارتفاع النيل فيزول هذا الأثر إذا صلى الحقود على الرسول ، وقد يعطى أهل المنزل المنادى كسرة من الخبز يوميا ، وهذه عادة شائعة في الطبقة الوسطى . ويمضى لين فيصف ما يحدث قبل فتح القناة بيومين قائلا : « يجول المنادى في قسمه ومعه نفر من صغار الأولاد يحمل كل منهم راية صغيرة ملونة ، ليعلنوا « وفاء النيل » وهكذا تسمى حالة النيل عندما يرتفع ارتفاعا كافيا لتعلن الحكومة أنه بلغ ستة عشر ذراعا عند المقياس ... وفي اليوم السابق ذكره (قبل فتح القناة بيومين) يقوم المنادى والصبيان المرافقون له بإياتهم مبشرين الناس بهذا القول : (« المنادى : « البحر فاض وزاد » الصبيان : « أوفى الله » المنادى : « ودار النحاس امتلا » . الصبي : « أوفى الله » المنادى : « وتعيشوا إلى كل عام » . الصبي : « أوفى الله » المنادى : « والكريم يحب الكريم وله قصر في الجنة عجب ، وعمدانه جواهر أيتام ، والربط إذا جنى ، لا يشبه الصيص ، وله ألف طاقة تتفتح في كل طاقة مسليل ، والجنة مقام الكرام ، « والنار مقام البخيل » . ويظل المنادى يردد هذا القول إلى أن يعطيه أحد أهل المنزل عطية نقدية من عشرة فضة إلى قرش ، وكثيرا ما يعطى قرشين ، ويعطيه العظماء « خيرية » أى تسعة قروش . قطع السد :

ويمضى لين فيصف عملية قطع السد وفتح الخليج فيقول : « وتعد العدة في هذا اليوم لقطع السد ، وتجذب هذه العملية حشدا كبيرا من

المشاهدين ... ويقام السد قبل ارتفاع النيل أو بعده ، أو يعبر الخليج على مسافة أربعمائة قدم من مدخله ، قطرة حجرية ذات قوس واحد ، ويقام السد على بعد ستين قدما من القطرة مواجهها لها ويكون من التراب ، عريض القاعدة ضيق القمة سطحها بعرض ثلاث ياردات ، وترتفع قمة السد إلى اثنين أو ثلاثة وعشرين قدما تقريبا فوق مستوى النيل عند انخفاضه .

عروس النيل :

« ويقام على مسافة ستين قدما في مواجهة السد عمود مستدير التراب يقل اتساعا نحو القمة على هيئة مخروط مقطوع ، ولا يرتفع السد ويسمى هذا « العروسة » وتبذر قمة العمود والسد بقليل الذرة وتجرف العروسة دائما بقوة تيار الماء قبل أن يبلغ النهر الذروة ويربط لين بين « عروسة النيل » هذه وما روى عن « عذراء النيل » التي قيل : إن المصريين كانوا يلقون بها في النهر كل عام قربانا له كي يفيض فيقول والمعتقد أن عادة إقامة العروسة يرجع أصلها إلى خرافة قديمة يذكر كتاب العرب ومنهم المقرئى وقد أورد المقرئى في شأن « عذراء النيل » ما يلي :

« قال ابن عبد الحكم : « ولما فتح عمرو بن العاص مصر أتى أهلها إلى عمرو حين دخل بؤونة من أشهر العجم فقالوا له : أيها الأمير إن لنيلنا هذا سنة لا يجرى إلا بها ، فقال لهم وماذاك ؟

قالوا : إنه إذا كان لتسعة عشرة ليلة خلت من هذا الشهر عمدنا إلى جارية بكر من أبويها ، فأرضينا أبويها ، وجعلنا عليها من الحلوى والنياب أفضل ما يكون ثم ألقيناها في النيل فقال لهم عمرو : إن هذا لا يكون في الإسلام ، وأن الإسلام يهدم ما كان قبله ، فأقاموا بؤونة وأبيب ومصرى ، وهو لا يجرى قليلا ولا كثيرا حتى هموا بالجللاء فلما رأى عمرو ذلك كتب إلى عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - بذلك ، فكتب إليه عمر أن قد أصبت ، إن الإسلام يهدم ما كان قبله ، وقد بعثت إليك ببطاقة فآلقها في داخل النيل إذا أتاك كتابي . فلما قدم الكتاب إلى عمرو فتح البطاقة فإذا فيها : « من عبد الله أمير المؤمنين إلى نيل مصر ، أما بعد : فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر ، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك فسأل الله الواحد القهار - أن يجريك » فآلقى عمرو بالبطاقة في النيل قبل يوم الصليب بيوم ، وقد نهيا أهل مصر للجللاء والخروج منها ، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل ، وأصبحوا يوم الصليب ، وقد أجراه الله تعالى ستة عشر ذراعا في ليلة .

يستعرض الانتباه في هذا الذى أوردته لين عدة أمور مهمة منها : أن الاحتفال ب... وفاء النيل في أواخر العصر العثماني كان قد اتخذت طابعا أكثر .. شعبية « وآية » ذلك أن .. « منادى البحر » الذين كانوا « فرسانا يمتطون صهوات الجياد ويرفمون الأعلام فوق أكتافهم » يعلنون للناس زيادة مياه النهر في عصر العماليك قد صاروا « مناديين » من أبناء الشعب الفقراء يجوبون الشوارع والطرق ويقفون بأبواب أبناء

الشعب المصرى من جميع الطبقات يزفون اليهم بشرى زيادة مياه النهر ويأخذون أعطياتهم البسيطة « كسرة خبز » أو « عشرة فضة » أو « قرش » أو « خيرية » ويرددون تلك العبارات ذات الدلالة التى تكشف عن عمق ارتباط المصريين بمياه النيل ، وهن خطر الدور الذى يقوم به فى حياتهم ، بعد أن كان « الفرسان » و « الأمراء » و « كبار رجال الدولة » يقصدون بلاط الحكام ويحصلون على « خلهمهم ومقرراتهم » فى مثل هذه المناسبة فى العصور السابقة - كما مر - ويشير هذا إلى أمر لاحظته علماء الفلكلور وهو نزول بعض العادات والممارسات من قمة الهرم الاجتماعى إلى سفحه ، وصعود بعضها من السفح إلى القمة .

كما يستعرض الانتباه ما قاله لين عن « عروس النيل الترابية » التى تعيد إلى الأذهان ما قيل عن « عذراء النيل » - كما وردت - ومهما قيل عن أن ما جاء عن « عذراء النيل » هو ضرب من ضروب « الخرافة » فإن ما أورده « لين » فى هذا الصدد أمر له دلالة وخطره إذ يكشف عن عمق ارتباط المصريين بالنيل الذى يعود إلى أعماق بعيدة من تاريخهم ويتجاوز عقائدهم الرسمية .

ولقد استمر الاحتفال بـ « عيد وفاء النيل » إلى اليوم - كما هو معروف - إلا أنه قد صار احتفالا رمزيا بعد أن أقيم السد العالى على النيل . واختفت ظاهرة الفيضان التقليدية التى كان يعرفها المصريون .

عيد الشهيد :

يرتبط هذا العيد « بوفاء النيل » كذلك ، يقول المقرئى وهو يتحدث عنه : « ومما كان يعمل بمصر عيد الشهيد » ، وهو اليوم الثامن من بشنس أحد شهور القبط ، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد فى كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه أصابع من أسلافهم الموتى ، ويكون ذلك اليوم عيدا يرحل إليه النصارى من جميع القرى ، ويركبون فيه الخيل ، ويلعبون عليها ، ويخرج عامة أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم ، وينصبون الخيام على شطوط النيل وفى الجزائر ، ولا يبقى فض ولا فضة ولا صاحب لهو ولا رب ملعوب ، ولا بنى ولا مخنت ، ولا ماجن ولا خليع ، ولا فاتك . ولا فاسق إلا ويخرج لهذا العيد ، فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالقهم وتصرف أموال لا تنحصر ... وكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما بناحية شبرا من ضواحي القاهرة ... ولم يزل الحال على ما ذكر من الاجتماع كذلك إلى أن كان سنة اثنين وسبعمئة ، والسلطان يومئذ بليدار مصر الملك الناصر محمد بن قلاوون ، والقائم بتدبير الدولة الأمير ركن الدين بيبرس الجاشنكير ، وهو يومئذ استادار السلطان ... فقام الأمير بيبرس فى إبطال ذلك قياما عظيما »

ويمضى المقرئى فيكشف عن أن الناصر محمد بن قلاوون قد عاد فعمل على إعادة الاحتفال بذلك العيد ويروى لذلك قصة لها مغزاها ودلالاتها ، فيقول : « طلب الأمير يلبغا الحياوى ، والأمير الطنغا الماردى من السلطان أن يخرجوا إلى الصيد وغيا مدة فلم

تطب نفسه بذلك لشدة غرامه بهما وتهتكه فى محبتهم ، وأراد صرفهما عن السفر فقال لهما : نحن نعيد عمل عيد الشهيد فيكون تفرجكما عليه أنزه من خروجكما إلى الصيد ، وكان قد قرب وقت عيد الشهيد فرضيا منه بذلك ، وأشيع فى الأقاليم إعادة عمل عيد الشهيد فلما كان اليوم الذى كانت العادة بعمله فيه ، ركب الأمراء النيل فى الشخاتير ... الخ وكانت مدة انقطاع عمل عيد الشهيد منذ أبطله الأمير بيبرس إلى أن أعاده الملك الناصر ستة وثلاثين سنة ، واستمر عمله فى كل سنة بعد ذلك إلى أن كان سنة خمس وخمسين وسبعمئة ... فلما كان العشر الأخير من شهر رجب من السنة المذكورة خرج الحاجب والأمير علاء الدين على « الكوراني » وإلى القاهرة إلى ناحية شبرا الخيام من ضواحي مصر ، فهدمت كنيسة النصارى ، وأخذ منها إصبع الشهيد فى صندوق وأحضر إلى الملك الصالح وأحرق بين يديه فى الميدان وذرى رماده فى البحر حتى لا يأخذه النصارى ، فبطل عيد الشهيد من يومئذ إلى هذا العهد »

يلاحظ المرء بوضوح شبه القوى بين ما كان يعمل فى « عيد الشهيد » ، وما روى من قصة « عذراء النيل » ، فالقاء التابوت وفيه إصبع الشهيد فى النيل ليزيد ماؤه ، والقاء العذراء إلى النهر للغاية ذاتها لهما ذات الدلالة ، ويمكن القول : أن قصة « إصبع الشهيد » هى « الصيغة المسيحية » لقصة « عذراء النيل » وأنها الشاهد والمثل على ما سبق قوله من إعادة تشكيل المادة الفلكلورية لتلائم الظروف المتغيرة ، فالعروس فى الأسطورة القديمة صارت إصبع القديس الشهيد فى العصر المسيحي ، هذا ويمكن للمرء أن يربط بين قصة إصبع الشهيد هذه ، وما جاء بأسطورة أوزوريس ، وما كان من تعزيز « سيث » جسده وإلقاء أشلائه بمعثرة فى مياه النيل والربط بين أوزوريس وفيضان النيل ومما له دلالة هنا أن أوزوريس يلقب بـ « الشهيد » بل إن الدكتور أحمد بدرى يدعوه « سيد شهداء السلف » .

ويتوقف النظر عند ما أورده المقرئى وهو يتحدث عن إبطال العيد لأول مرة إذ وصف ما قام به أقباط مصر من محاولات لإعادة الاحتفال بـ « العيد » وما كان من تشبث « بيبرس الجاشنكير » بموقفه . إذ قال : « شق ذلك على أقباط مصر ... وكان منهم رجل يعرف بالتاج بن سعيد الدولة يعانى الكتابة وهو يومئذ فى خدمة الأمير بيبرس . وما زال الأقباط بالتاج إلى أن تحدث مع مخدومه الأمير بيبرس فى ذلك ... وقال له إذا لم يعمل العيد لم يطلع النيل أبدا ، ويخرب إقليم مصر لعدم طلوع النيل ... فثبت الله الأمير بيبرس وقواه حتى أعرض عن جميع ما زخره من القول واستمر على منع العيد وقال للتاج : إن كان النيل لا يطلع إلا بهذا الإصبع فلا يطلع ، وإن كان الله سبحانه وتعالى هو المتصرف فيه فكذب النصارى .

ويمعد هذا إلى الأذهان ما جاء بـ « بطاقة عمر بن الخطاب » التى تقول القصة التى سبق لإيرادها أنها أُلقيت فى النيل عوضا عن العذراء ،

ويقدم هذا ما سبق قوله من أن قصة إصبع الشهيد هي صيغة معدلة لقصة طراء النيل . وكل هذا يرينا إلى أي حد كان هذا العيد يعد من الأعياد الشعبية ، فقد كان الشعب المصري يشارك فيه بجميع طوائفه ، وكان مجالاً للعب و « الفرجة » و « التنزه » و « الانطلاق » و « التنفيس » وهي سمات تسم بها المصريون منذ القدم . يقول هيردوت وهو يتحدث عن احتفال المصريين بالإلهة « باست » : « وفي طريقهم إلى « بوسطيس » يسلكون هذا المسلك : يحرق الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عددا كبيرا من الجنسين ، ويطلق بعض النسوة على الطبول التي بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طول الطريق . أما باقي النساء والرجال فيغنون ويصفقون فإذا ما بلغوا أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطئ . وقاموا بما يأتي : بينما استمر بعض النسوة في القيام بما وصفت . تعلو أصوات بعضهن هاتفتات ساخرات بنساء هذه المدينة ، وبعضهن يرقصن ، كما يقف بعضهن رافعات ثيابهن و « الناس » يفعلون مثل ذلك عند كل مدينة على شاطئ النهر ، وعند وصولهم إلى « بوسطيس » يحتفلون بالعيد يستهلكون من النيل في هذا العيد أكثر مما يستهلكون في بقية العام .

ويسترعى الانتباه أمر على درجة كبيرة من الأهمية هو الكيفية التي جرى بها إبطال الاحتفال بعيد الشهيد بصورة نهائية فقد جرى « إحراق إصبع الشهيد » وهو الذي ارتبطت به المناسبة ، فكان التخلص من الأصعب سببا في التخلص من هذا الاحتفال الذي كان يصحبه التبلد

الاحتفال بيوم عاشوراء :

واحتفل المصريون في عصر المماليك بـ « يوم عاشوراء » يقول الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور : « أما يوم عاشوراء . وهو اليوم العاشر من المحرم فاعتبره فقهاء المماليك من المراسم الشرعية الرئيسة وقد اعتاد الناس في ذلك اليوم التوسعة على الأهل والأقارب واليتامى والمساكين ، حتى بلغ الأمر ببعض الأثرياء أن يتصدق بألف دينار في يوم عاشوراء ، وتمسك الناس في عصر المماليك بعبادات خاصة بيوم عاشوراء مثل طبخهم الحبوب وزيارة القبور كذلك اعتادت النساء في عصر المماليك زيارة الجامع العتيق بمصر والفسطاط في يوم عاشوراء ، والإقامة من أول النهار حتى الزوال ، ولا يشاركهم فيه الرجال ، وهناك يقضون يومهم في التبرك بجدران المسجد . أما الشيعة فقد حرصوا في يوم عاشوراء على إقامة عزاء الحسين فينشد شعراؤهم قصائد الرثاء وفق ما جرت به العادة في مصر الفاطمية ، هذا في حين يناصر شعراء السنة شعراء الشيعة ، وتخرج نساؤهم إلى الطريق وقد كحلن أعينهن ، وخضبن أيديهن بالحناء « فمن لم تفعلها فكأنها ما قامت بحق عاشوراء »

عاشوراء عند الفاطميين :

يقول المقرئ عن عاشوراء عند الفاطميين : « قال ابن الطوير

إذا كان اليوم العاشر من المحرم احتجب الخليفة عن الناس ، في النهار ركب قاضي القضاة والشهود وقد غيروا زيهم ثم صاروا المشهد الحسيني فإذا جلسوا فيه ، ومن معهم من قراء القرآن والمتصدرين في الجوامع جاء الوزير فجلس صدرا والقاضي والـ عن جانيه . والشعراء يقرءون نوبه بنوبه ، وينشد قوم من الشعراء شعراء الخليفة ، شعرا يرثون به أهل البيت عليهم السلام ولا يزالون كذلك إلى أن تمضي ثلاث ساعات فيستدعون القصر ويركب الوزير بتدليل صغير إلى داره ، ويدخل قاعة القضاة والداعي ومن معهم إلى باب الذهب ، فيجدون الدهاليز فرشت مصاطبها بالحصر بدل البسط ، وينصب في الأماكن التي ذلك لتلحق بالمصاطب المقروشة . ويجدون صاحب الباب جـ هناك فيجلس القاضي والداعي إلى جانيه . والناس على اختار طبقاتهم ، فيقرأ وينشد المنشدون أيضا ثم يفرش عليها سباط السجاد مقدار ألف زبدي من العدس والملوحات والمخللات والأجبان والألأ وأصناف النحل والفطير والخبز المغير لونه ، فإذا قرب الظهر وقف صاحب الباب وصاحب المائدة وأدخل الناس للأكل منه فيدخل القاضي والداعي ، ويجلس صاحب الباب نيابة عن الوزير والمذكوران إلى جانيه فإذا فرغ القوم انتفضوا إلى أماكنهم ركبانا بذلك الزى الذي ظهروا فيه وطاف النواح بالقاهرة ذلك اليوم وأغلق الباعة حوانيتهم إلى جواز العصر ، فيفتح الناس بعد ذلك وينصرفون .

هكذا كان يوم عاشوراء عند الفاطميين « يوم حداد » و « حزن » يغير فيه كبار الدولة أزياءهم وطعامهم ويلبسون الخشن من الثياب ويأكلون الخشن من الطعام . ويجلسون على الخشن من الفراش ، وتطوف مواكبهم نائحة في شوارع القاهرة تبكي سيد الشهداء « الحسين بن علي » الذي استشهد في مثل هذا اليوم .

عاشوراء عند الأيوبيين :

فلما حكم الأيوبيون مصر عملوا على إزالة آثار الفاطميين ، ومحو رسومهم وشعائهم ، يقول المقرئ في « اتخذ الملوك من بني أيوب يوم عاشوراء يوم سرور ، يوسعون فيه على عيالهم ويتسبطون في المطاعم ، ويصنعون الحلوى ، ويتخللون الأواني الجديدة ، ويكتحلون ، ويدخلون الحمام جريا على عادة أهل الشام التي سنها لهم الحجاج في أيام عبد الملك بن مروان ليروغوا أناف شيعة على بن أبي طالب كرم الله وجهه الذين جعلوا يوم عاشوراء يوم عزاء وحزن فيه على الحسين بن علي ، لأنه قتل فيه » .

بدل الأيوبيون إذن من عادات الاحتفال بيوم عاشوراء وجعلوها على النقيض مما كان يفعل الفاطميون ، ويظهر من وصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور لمظاهر الاحتفال بـ « عاشوراء » عند

المماليك ، أن المصريين توزعوا بين من أخذ بعبادات الأيوبيين ، ومن بقى على مذهب الفاطميين . ويعنى هذا أنهم لم يتحولوا كلية إلى ما أراده حكامهم في هذا الأمر . فقد عرف عن المصريين جبههم العظيم لال البيت وارتباطهم العميق بالحسين بن علي وشقيقته « السيدة زينب » . ويرجع الدكتور سيد عويس هذا إلى أوجه الشبه التي تجمع بين قصة استشهاد الحسين وأسطورة لينزيس وأوزوريس .

عاشوراء عند العثمانيين :

يصف « لين » احتفال المصريين بيوم عاشوراء في أواخر العصر العثماني فيقول : « يسمى اليوم العاشر من المحرم . . . « يوم عاشوراء » ويقدم المسلمون هذا اليوم لعدة اعتبارات منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذي تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذي خرج فيه نوح من سفينة ، ولأن أحداثا عظيمة أخرى وقعت في ذلك اليوم حسب قولهم غير أن الذي يخلع على يوم عاشوراء قدسيته العظيمة في رأى المسلمين والفرس خاصة هو أنه استشهاد الحسين في موقعة كربلاء ، ويصوم كثير من المسلمين في ذلك اليوم ، ويصوم البعض في اليوم السابق أيضا ، ولأن أذكر العادات الخاصة به التي شاهدها في هذه المناسبة ، كان على أن أزود نفسي بقطع من « الخمس فضة » قبل أن أخرج هذا اليوم لإعطاء صدقة « العشر » . وقد رأيت في شوارع القاهرة الأطفال بين سن الثالثة والسابعة وأكثرهم فتيات يسيرون فرادى أو اثنين أو ثلاثة أو يحملهم نساء ويسألون الناس صدقة « العشر » وفي غضون النهار وقف أمام دارى بعض الفقراء الضرار وحمل أحدهم علما أحمر طرز عليه بالأبيض أسماء الحسين وآخرون من أهل الفضل ، وأنشدوا دعاء للصدقة فبدأ أحدهم قائلا : « يا صاحب الصدقة تمنحها يوم عاشوراء المبارك فيتم الآخرون قائلين : « حبتين قمح ، حبتين أرز ، يا حسن ، يا حسين » يكررون الكلام نفسه مرارا ، وحينما يتناولون قطعة قديمة صغيرة ينصرفون إلى دور أخرى عليها مظاهر الثراء فينشدون الدعاء نفسه » .

طبق عاشور :

ويمضى لين فيتحدث عما يعمده المصريون من الطعام في ذلك اليوم فيقول : « وكنت في زيارة صديق لي قبيل الظهر فقدم إلى « طبقا يجهز عادة في يوم عاشوراء يسمى « حبوا » وبعض « الحبوب » من القمح الذي ينقع في الماء يومين أو ثلاثة أيام ثم يقشر ويغلى ويحلى فوق النار بالمثل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح ويضاف إليه على العموم الجوز واللوز والزبيب » .

زيارة ضريح الحسين :

يصف لين زيارة المصريين لضريح الحسين التي كانت تعد ركنا من أركان الاحتفال بيوم عاشوراء فيقول : « وبعد أذان الظهر ، ذهبت إلى مسجد الحسين ، وهو المدفن المشهور لرأس الحسين ، وهو لذلك مسرح لأكثر الاحتفالات - اعتبارا - التي تميز يوم عاشوراء في

القاهرة . وتغص السبل المؤدية إلى هذا المسجد بالناس وقد رأيت جماعات كثيرة من الغوازي ، يرقص بعضهم ، ويجلس غيرهم في حلقة يتناولن الغداء في الشارع ، ويدعون كل وجه إلى مشاركتهن الطعام بقولهن « باسم الله » ولما دخلت المسجد دهشت كثيرا للمنظر القائم بالمرافق الكبير ، فقد كان مزدحما بالزائرين ، وأغلبهم نساء من الطبقتين الوسطى والدنيا يصحبهن أطفال كثيرون ولم أدرى لذلك سببا غير أنهم أكثر تمسكا بالخرافات ، وأنهن يحملن احتراماً عظيماً ليوم عاشوراء ، ورغبة شديدة في تكريم الحسين بزيارة مقامه في هذا اليوم » .

حلقات الذكر « ذكر المولوية » في مسجد الحسين :

ويصف لين حلقات الذكر التي كان يقيمها الدراويش في مسجد الحسين يوم عاشوراء فيقول : « . . . وأخذ الدراويش في الذكر فكانوا يرددون اسم الله على التواتر ، ويحتنون في كل مرة رهوسهم وأجسامهم ويخطون خطوة على اليمين فتلف الحلقة كلها بسرعة . وحالما أخذوا في الذكر ، بدأ دراويش تركى من طائفة المولوية يدور حول نفسه وسط الحلقة ، وهو يعمل برجليه معا ، ويداه ممدودتان ، ويسرع في حركة حتى تشتت ملابسه مثل المظلة ، وظل يدور هكذا حوالى عشر دقائق ، ثم اتحنى أمام شيخه الجالس داخل الحلقة الكبيرة ، ثم إلى الدراويش^(١) الذين كانوا يمدوا يداهم يذكرون اسم الله بقوة متزايدة ، ويقفزون إلى اليمين بدلا من الخطو ، دون أن يظهر أى تعب أو ترشح ، بعد ذلك قام ستة دراويش بعمل حلقة داخل الحلقة الكبيرة ، وكل منهم قد وضع ذراعه على كفى جارية ، ثم أخذوا في الذكر بسرعة أشد . وقد ظلوا هكذا حوالى عشر دقائق ثم جلسوا للراحة » .

سقاء العشر وبغل العشر :

ويشير لين إلى بعض معتقدات المصريين المرتبطة بـ « عاشوراء » فيقول : « تراعى المصريات وخاصة القاهريات خرافات غريبة خاصة بالأيام العشرة من المحرم ، فيعتقدن أن الجن يزورون بعض الناس ليلا ، فيظهرون لهم على هيئة سقاء أحيانا وبغل أحيانا أخرى ، ويطلق عليه في الحالة الأولى « سقاء العشر » وفي الحالة الأخرى « وبغل العشر » وعندما يحضر الجنى في زى السقاء يطرق باب غرفة النائم ، فيسأل هذا : « من بالباب ؟ » ، فيجيب الجنى « أنا السقاء » ، « أين أفرغ القرية ؟ » ، وإذا كان السقاء لا يحضر ليلا فإنه يعرف شخص زائره فيقول « أفرغ في الجرة » وعندما يخرج بعد ذلك يجد الجرة مملأ بالذهب .

أما الجنى الذي يأتي في صورة البغل فيوصف بطريقة تستحق

(١) يبدو بوضوح أن هذا الضرب من الذكر القردى . هو أصل ما يعرف الآن بـ « رقص أولاد العصر » والذي انتهى به الأمر إلى أن صار يقوم في « رقة العروس » .

الذكر : يحمل على ظهره خرجا ملان بالذهب وجمجمة ، ويعلق في عنقه خيطا به أجراس صغيرة مستديرة يحركها عند باب غرفة الشخص الذي قدم ليخيه ، فيخرج هذا ويأخذ الجمجمة ويفرغ الخرج ، ثم يملأه تبا أو نخالة أو غير ذلك ، ثم يضعها ثانيا على ظهر البغل ويقول : اذهب يا مبارك .

ميعة عاشوراء

وتحدث لين عما يعرف به « الميعة المباركة » فيقول : « يستعمل كثير من المصريين ، والنساء غالبا ، الميعة المباركة لإبطال الحسد ، والميعة مزيج من عقاقير مختلفة . . وتجهز وتباع في الأيام العشرة الأولى من شهر محرم فقط ، وكثيرا ما ترى بائعي الميعة يتجولون في شوارع القاهرة صائحين : « يا بركة عاشورا المبارك أبرك الشين على المؤمنين يا ميعة مباركة » ، ويحمل بائع الميعة فوق رأسه صينية مستديرة يغطيها بقصاصات من الورق المختلف الألوان ، ويضع عليها المزيج الثمين ، ويتوسط الصينية كوم كبير من تفل مادة قاتمة الحمرة تستعمل للصبغة وتمزج بقليل من الميعة ، والكزبرة والحبة السوداء ، ويحيط بالكوم الكبير أكوام أصغر أولها من الملح الملون الأزرق بالبدلج ، وثانيها الملح الملون الأحمر ، وثالثها من الملون الأصفر ، ورابعها من الشيع ، وخامسها من تراب اللبان ، وتلك هي مواد الميعة المباركة . ويدعو المشتري عادة البائع داخل المنازل ، فيضع الصينية أمامه ، ويتناول صحن أو قطعة ورق حيث يضع من الميعة بقدر رغبة المشتري ، فيأخذ من كل صنف قليلا ويضيف إليه مقدارا آخر المرة بعد المرة متشدا أثناء ذلك دورا طويلا يبدأ هكذا : « باسم الله وبالله ، ولا غالب إلا الله ، رب المشارق والمغارب ، كلنا عبيدك يلزمنا توحيدك وتوحيده جلالة » . وبعد أن يشي على فضائل الملح يقول : « أريقك من عين البنت أحمر من الخشت ، ومن عين المرأة » أحمر من الشرشره ، ومن عين « الود » أحد من الزرد ، ومن عين الرجل أحد من المناجل . ثم يروي كيف أبطل سليمان حسد العين ، وبعد ذلك يعدد الأمتعة التي لا يخلو منها المنزل على الأرجح فيرقبها من الحسد ، ويحفظ المشتري بالميعة المباركة التي تباع الحقة منها « بخمسة فضة » طول العام التالي فيحرق قليلا منها كلما خشى حسد العين فيتصاعد الدخان إلى المحسود .

يلدو - كما هو واضح - أن احتفال المصريين بعاشوراء كما وصفه « لين » كان قد اتخذ طابعا شعبيا امتزجت فيه بعض مظاهر احتفالات الفاطميين والأيوبيين في إطار من حب المصريين - المعروف - لآل البيت . فهم يصومون ذلك اليوم ، ويتصدقون فيه ، ويوزرون ضريح الحسين ، وهم يأكلون « طبق الحبوب » الشهى ، ويرقصون في الطرقات ، ينسق هذا مع طبع المصريين ومزاجهم وما جرت عليه احتفالاتهم الدينية منذ أقدم العصور .

ولعل أكثر ما يسترعى الانتباه فيما رواه لين ، هو تلك المعتقدات والحكايات التي ارتبطت بعاشوراء : « سقا العشر » ، « بغل العشر » ،

« الميعة المباركة » ، « رقية عاشوراء » .

والجدير بالذكر هنا أن احتفالات المصريين بعاشوراء ومما تزال تأخذ الطابع ذاته . فهم في الريف وفي الأحياء الشعبية في المدن يصومون يوم عاشوراء ، والريفيون يصومون على عيالهم ليلة عاشوراء فيتناولون اللحوم والطيور ، ويصلون أرحامهم . « المواسم » اليهم « لحما أو طيور أو أرزا » أو « نقودا » أو « حلوى » ، ويتناول أهل المدن « طبق عاشوراء » وهو يعد بذات الطريقة وصفها لين ، وتتجول بائعات « البخور » صباح عاشوراء الباكر في قه وحوازي المدن صائحات « بالله السلولة من العين ، يا بركة الحسين ، رقية عاشورا المباركة » ، ويدخلن البيوت « يرقين » أصهارها ومحتوياتها ويعلن « بخور عاشوراء » .

ويذكر الباحث أنه في الخمسينيات من هذا القرن كان أحد الباعة يتجول في طرقات قريته متطليا حمارا عليه خرج « صائحا » وخضاب ياحنة ، حنة عاشورا المشهورة ، وكان الناس يشترون منه بغلة « الحناء » و« يعجنوها ويتحنون خاصة الأطفال » ، كما يذكر حكاية « بغلة عاشوراء » والقصة التي تروى حولها ، وأن النسوة كن يدعون لبعضهن بالخير ، فتقول الواحدة منهن للأخرى : ربنا يوعذك ببغلة عاشوراء . لأن « بغلة عاشوراء كانت تناظر عندهم « طاقة القدر » ، وقد كانت هناك قصة تروى عن بغلة عاشوراء « وما جرى بصدها لامرأتين ، يقولون : « إن إحداهن جاءت بها بغلة عاشوراء وعلى ظهرها خرجا مملوءا بالذهب ومن فوقه رأس مقطوعة تقطر دما فلما رأتها أصيبت بالفزع وتناولت عمودا من الخشب وضربت البغلة وطرقتها ، فتحولت البغلة بحملها إلى امرأة أخرى ، فلما أبصرتها صلت على النتي وتبسمت ورجبت بها وتناولت الرأس في رفق فقبلتها ومسحت دما بخرقه من الحرير وعطرتها ووضعتها بعناية ، ثم أفرغت الذهب وملأت الخرج « شعيرا » ووضعت على ظهر البغلة ثم وضعت فوقه الرأس المقطوعة بكل رفق وحب وصرفت البغلة قاتلة انهمى بارك الله فيك .

ويقال تعليقا على هذه القصة : « وفيها من تهدي ويهدي لها الهدى » ، وفيها من تطرد رزقها بعمود » .

أي أن من الناس من يهدي إلى الخير فيسعد ، ومنهم غير الموفق الذي يحول بين نفسه وبين خيرها ، ويشير هذا إلى إيمان المصريين بالحظ أو (البخت المكتوب) .

ويستطيع الباحث أن يفسر هذه المعتقدات ويكشف عن دلالاتها ووظائفها في ضوء ما يقال حول الحسن والحسين من أحاديث وحكايات : سقاء العشر .

من المعروف أن الحسين وآله كانوا قد ضيق عليهم وحوصروا وحيل بينهم وبين الماء حتى نال منهم العطش ، وأن الحسين قد استشهد « ظمأنا » وإشارة إلى هذا يأتي ذلك « السقاء » الذي يحمل

الماء الذي خرّمه الشهيد الحسين ، ويقدمه إلى الناس ذبا يفتنيهم ويسعدهم وهم يحتفلون « بذكرى استشهاده » .

بغلة عاشوراء :

ترمز الرأس المقطوعة التي تقطر دما والموضوعة فوق خرج الذهب إلى رأس الحسين التي دار حولها الكثير من القصص الذي يحكى ما جرى عليها وكيف انتقلت من مكان إلى مكان آخر إلى أن استقرت بمصر ودفت في الموضع الذي أقيم عليه ضريح الحسين المعروف الآن . فهي تطوف على هذه الصورة تذكر الناس بما جرى وتحمل إليهم بركة الشهيد الكريم .

تعيد هذه الحكايات إلى الأذهان ذكريات استشهاد الحسين في صور تهب المشاعر وتبقيها حية مؤثرة ، وتقوى من أثرها فتربطها بقيم مادية تمثل في الذهب الكثير الذي يكون من نصيب المحظوظ ، وغنى عن القول أن هذه القصص تعمل على أن تظل تلك المعتقدات والمعاني حية ماثلة في نفوس الناس مما يعمل على استمرار الرموز التي تدور حولها .

الرقية والبخور :

هناك حكاية تتداول وتقول : إن النبي عليه الصلاة والسلام ذهب مرة يزور ابنة فاطمة وحفيديه « الحسن والحسين » فوجدها جالسة وإلى جانبها ولداها وقد ناما تحت الغطاء ، وكان مرأهما مبهجا ، فانحنى عليه الصلاة والسلام فحمل أحدهما ووضع بدلا منه حجرا ، وما أن أتم ذلك حتى جاءت إحدى النساء وكانت « حاسدة » فنظرت إلى الطفلين النائمين . ولما انصرفت أمر عليه الصلاة والسلام السيدة فاطمة أن تكشف الغطاء فإذا بالحجر وقد إنخرق ، فقال عليه السلام لوبقى وللك لجرى عليه ماجرى على الحجر » .

لذا يقولون : إن « العين خرقت الحجر » ، ويرقون بدم عاشوراء « رقية الحسن والحسين » للذين نجاهما الله من شر حسد الحاسدة ، وهكذا تقوم كل هذه الحكايات بتقوية ارتباط الناس بذكرى الحسين وآل البيت وهو الدور الذي تؤديه هذه المعتقدات والحكايات .

الفنون الشعبية « خيال الظل » :

تفيد الدراسات التاريخية ، والأدبية أن « خيال الظل » كان من أحب الفنون الشعبية إلى المصريين في المصريين المملوكي والعثماني . وهو نمط من التمثيل غير المباشر كما يقول الدكتور عبد الحميد يونس .

وكانت له تمثيلاته الخاصة التي كانت تعرف بـ « البابات » . ويصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور طريقة عرضها فيقول : أما طريقة عرض هذه التمثيلات فتلخص في عمل نماذج وأشكال من الجلد والورق المقوى على شكل عرائس وأشخاص ، وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح بحيث ينعكس ظل تلك النماذج على الستارة : ليراهم النظارة من الجهة الأخرى ، وفي الوقت نفسه يخفى

مقدم التمثيلية خلف الستارة بحيث لا يظهر ظله ، وتحرك النماذج بعضا ، وتردد العبارات التي تنطبق على حركة النماذج » .

ويصف الدكتور محمد زغلول سلام انتشار فن خيال الظل في العصر المملوكي فيقول : وقد راج هذا الفن في عصر المماليك وكان له شأن كبير ، واستغله الناس مادة للتلهي والضحك ، وجعلوه متفأ لإبراز الميوب وتصحيح المقايح ، أو للتفتيش عن مشكلاتهم في الحياة وهمومهم بطريقة ساخرة ضاحكة .

وقد ظل « خيال الظل » معروفا في مصر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى . يقول الدكتور عبد الحميد يونس وهو يتحدث عن دار لخيال الظل التي كان يتردد عليها : « كانت هذه الدار تقوم بعد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل فم الخليج بحي السيدة زينب بالقاهرة » .

ويشير إلى ما انتهى إليه أمر هذا الفن فيقول : « . . ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها في القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة » .

أي أنه أخفى حين اختفت وظيفته . يظهر بديله .

بابات خيال الظل :

تعرف تمثيلية خيال الظل بـ « البابات » - كما سلف القول - ولقد خلف « المخايلون » وهم القائمون بهذا الفن عددا من البابات لعل أكثرها شهرة بابات ابن دنيا : « طيف الخيال » ، « عجيب وغريب » ، « النسيم والضائع اليتيم » . وابن دنيا شاعر عراقي موصل المولد ، وجاء مصر في عهد الظاهر بيبرس البندقداري وعمل في بداية أمره « كحالا » أي طيب عيون ، ثم نبغ في فن المخايلة . وتختلف الآراء حول باباته فيرى إبراهيم حمادة أنها تدخل حظيرة الأدب الشعبي ، ويرى الدكتور عبد الحميد يونس « أن بابات ابن دنيا على شهرتها . . ليست فنا شعبيا ، لقد صدرت عن وجدان فردى أراد أن يثبت نبوغا في جميع فنون التمثيل لعصره ، ونحن لا نخرجها من دائرة الفن الشعبي لما فيها من المبالغة في السخرية والتهمك ، ولما شاع فيها من المجون والفحش ، ولكننا نخرجها على أساس علمي لا أخلاقي » .

البابات الشعبية :

وإذا كان الدكتور عبد الحميد يونس قد أخرج بابات ابن دنيا من دائرة الفن الشعبي ، فهو يشير إلى بابات أخرى رأى أنها تستوفي الشروط التي تجعلها شعبية منها « بابة » « التصالح » . ويقدمها الدكتور فؤاد حنين فيقول : « هذه مسرحية تعرض لنا صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصري أو بمعنى آخر فنا من فنون الأدب العربي المصري في القرن السابع عشر ، وتتناز عن غيرها بتعدد مؤلفيها ، فهي ليست من وضع مؤلف بعينه بل من تأليف ثلاثة . . . أما الفضل في تعريف العالم الحديث بها فيرجع إلى العلامة المستشرق الألماني « كالا » .

تجري أحداث هذه البابة على شاطئ النيل ، والشخصية الأولى

فيها فلاح يدعى «زيرقاش» هجر حرقة الزراعة، وسدت في وجهه أبواب الرزق بطالع النظارة وهو مكروب يشكو همه قائلا:

بالطيف الصبح يامولى المولى
حسن ظنى فك ان تغفر ذنوبى
يا لى ارضى إصلاحى شرالى
لو تزوج لى خير ولا قمت تقوى
كل ما قلب فى سواى العذل وأززع
والفلاحة فيها وانت السليح
يا كبر الجود بفضلك تنف حتى
يا لى لا تخيب فبك ظنى

وخلال ذلك يظهر له شخص يسمى «الحازق» ولما يعلم بحاله يشير عليه أن يذهب لصيد السمك من النيل... فيوافق ويذهب معا ويلقى «زيرقاش» السارة إلى الماء فتعلق بها سمكة كبيرة تجذب الخيط بشدة وتكاد توقعه في الماء، ولما فشل في الصيد يشير عليه «الحازق» أن يستعين بمن يعلمه «الصيد» فيوافق فيستدعي المعلم، المدعو «الحاج منصور شيخ المعاش». يحضر شيخ المعاش ويرشد «زيرقاش» إلى ما ينبغي عمله. ويحاول «زيرقاش» يخفى في جوف السمك بحيث لم يتبق منه إلا رأسه، فينشد وهو بين فكي السمك:

قصوا أنظروا فلاح
جوا حنك تمساح
يا من رماك دهرك
قول لى على أمرك
لما بقيت لهفان
والسر منك باح
والسمع من عينك
طول مدنى صباد
فى صيلهم معتاد
جيت وأنا فرحان
تاريخه يطمئنى
فيا طبعه واسيت

ويعمل «شيخ المعاش» على إخراج «زيرقاش» من فم السمك فيستعين به «واحد بربرى» ويد «رجال مغربى» ويعد صراع بين «البربرى» و«الرجال» يعمل «الرجال» عمله فد يطلق البخور ويتلو «حزينة» وأخيرا ينجح فى إخراج الفلاح، تقدم البابة صورة لما كان عليه حال المجتمع المصرى فى أواخر القرن السابع عشر،

يظهر فيها الفلاح المسكين الذى «فات الفلاحة» وراح يبحث عن عمل آخر، فعمل بصيد السمك فوقع فى فم السمك فكانه كما يقول مثل الشعبي «طلع من نفرة وقع فى دحديرة». ويمكن اتخاذ الفلاح كما يمكن أن يكون التمساح رمزا، وقد تكون صعوبة إنقاذه إلى الماء كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس قد يشير هذا كله إلى الشدائد التى كان يعانيها المصريون، وقد يكون الالتجاء إلى الرحال المغربى رمزا إلى أن الحل كان فوق قدرة الناس العاديين يرى الدكتور/ يونس: «يؤيد هذا الرأى ما جاء على لسان «الغريب» وهو يعرض عمله إذ يقول:

وقد لميرك لى فى زمان القبلح
ومن عدم الإنصاف قل لك
وأنا مغربى رحال بطنى سرح
سبحان من يستر جميع القف

فهو يُعرض بالزمان وما فيه من قبائح وظلم، وفضائح... وهكذا صور «خيال الظل» أحوال المصريين الفقراء فى المملوكى، وعكس همومهم ومشاكلهم، إذ كان منهم المحجب الذى يجدون فيه المتعة والتسلية والتفليس.

والجدير بالذكر هنا أن هذا الفن كان قد بدأ فى مصر بد استقرابية داخل قصور الحكام قبل أن ينزل إلى الشعب يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس: «ويذهب العلامة أحمد تيمور إلى أن أقدم ما وصل إليه علمه عن اشتغل من العرب بخيال الظل أنه كان من ملامى القصر بمصر إبان العصر الفاطمى، ومعنى ذلك أن هذا الفن إنما بدأ استقرابيا فى الديار المصرية وأنه نزل عن قمة الهرم فى الكيان الاجتماعى إلى الصورة التى أصبح فيها بعد ذلك فنا شعبيا».

وتقول الروايات أن عددا من سلاطين المماليك كانوا من عشاق هذا الفن فقد روى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حمله معه مع ما حمل من الملامى عندما حج عام ٧٧٨هـ.

كما يقال: أن السلطان سليم العثمانى «لما كان بالمقياس، أحضر فى بعض الليالى «خيال الظل». فلما جلس للفرجة، قيل: إن المخاليل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومان باى لما شق عليه، وقطع به الحيل مرتين، فانشرح ابن عثمان لذلك، وأنعم على المخاليل فى تلك الليلة بشمانين ديناراً، وخلع عليه قفطاناً محملاً ذهباً، وقال له: «إذا سافرتنا إلى أسطنبول فامض معنا لتفرج لنا على ذلك».

هكذا كان فن «خيال الظل» من الطوعية بحيث يستجيب لمتطلبات مختلف البيئات والمستويات، ويعكس شتى الأحداث والوقائع... وقد ظل يقدم لأبناء الشعب المصرى المتعة والتسلية والمتنفس فى الأغراض والمقاهى ودور العرض الثابتة إلى أن ظهر فيه «الصور المتحركة» فأخذ دوره فانزوى ثم ما لبث أن اختفى تماما... وهذه هى سنة حياة المادة الفلكلورية... كما سلف القول.

الادب الشعبى : القصص والسير الشعبية :

تعد القصص والسير الشعبية من أبرز أشكال الأدب الشعبى، وأوسعها شهرة، ولهذا أثارت اهتمام جيل الرواد من أساتذة ودارسى الأدب الشعبى فى مصر، فأولوها عنايتهم، فدرست الأستاذ الدكتور/ سهير القلماوى «ألف ليلة وليلة»، ودرس الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس، سيرتى «الظاهر بيبرس» و«الهلالية» ودرست الأستاذ الدكتور/ نبيلة إبراهيم، سيرة «الأميرة ذات الهمة» ودرس الأستاذ الدكتور/ محمود ذهنى، سيرة «عتره».

ولقد أسهمت دراساتهم القيمة إسهاما عظيما فى إلقاء الضوء على هذه الأعمال، فأبرزت قيمتها الفنية والأدبية المرتفعة كشكل من أشكال الأدب الشعبى من ناحية، وألفت الضوء على أعماق المجتمع المصرى العربى، وأكملت صورته التى كان ينظر إليها من منظور الأدب الفردى «الرسمى» أو «الفصحى» فقط، من ناحية أخرى.

ولقد ظهر عدد من هذه السير واكتمل فى العصرين المملوكى والعثمانى: «الظاهر بيبرس»، «سيف بن ذى يزن»، «على الزينى المصرى»، كما اكتملت قصص وسير أخرى مثل «ألف ليلة وليلة» و«الهلالية» أو «اتخذت صورتها الأخيرة».

ولقد كان ظهور ما ظهر من هذه السير واكتمال ما اكتمل منها، مظهرا من مظاهر بروز الشخصية المصرية فى هذين العصرين، يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس: «لقد تسلمت هذه البيئة المصرية سيرة بنى هلال وغيرها من السير، بعد العصر الفاطمى، أو بعبارة أوضح، بعد أن أصبح السلطان فى يد غير العرب، ولهذا دلالة على تلك الخصيصة العامة التى نريد أن نبينها، فإن الشعب المصرى وقد تم استعراجه وإسلامه، أصبح يقف من الدول الحاكمة موقف الشاعر بذاتيه، المحتاج فى الوقت نفسه إلى التعبير عن هذه الذاتية، ودفعه ذلك إلى انتخاب أحداث بعينها، تصلح للترجمة عن مشاعره القومية، وهى كما نعلم ملونة بالعروية فاهتدى إلى عتره، وسيف ابن ذى يزن، والوزير سالم، وبنى هلال».

ويقول الدكتور/ عبداللطيف حمزة: «إن العصر المملوكى بنوع خاص هو العصر الذى تبلور فيه الأدب الشعبى، وسار هذا التبلور جنبا إلى جنب مع تبلور الشخصية المصرية برمتها، فلأمر ما إذن برز الأدب الشعبى فى عصر المماليك، ولأمر ما كذلك ظهرت النسخة الكاملة من قصص ألف ليلة وليلة، وأكثر الألوان الأخرى من الأدب الشعبى».

ولقد كانت هذه السير «الغذاء الفنى للمجتمع المصرى بأسره على اختلاف درجاته ومنازعه» كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس وذلك حتى وقت ليس بالبعيد.

يصف «لين» رواية تلك القصص والسير كما شاهدتهم حين زار مصر فيقول: «فالقصاص يفتشون مقاهى القاهرة وغيرها من المدن فى

ليالى الأعياد الدينية خاصة، ويسامرون الناس ببراعة تجذب القلوب».

ويعدد طبقاتهم فيقول: «والشعراء أكثر طبقات الرواة عددا، وهم يسمون أيضا «أبو زيدة» نسبة إلى موضوع روايتهم «أبو زيد» وهم فى القاهرة خمسون تقريبا ولا تخرج روايتهم عن سرد وقائع أبى زيد الهلالي... ويروى الشاعر دائما من الذاكرة، فلا يستعين بكتاب، وهو ينشد ويعزف بعد كل بيت بعض نغمات على رباب الشاعر».

ثم يذكر طبقة أخرى فيقول: من رواية القصص أيضا طبقة تتميز بنسبة خاصة «المحدثين».. وهم من حيث العدد يتلون الشعراء، ففى القاهرة ما يقرب من الثلاثين، والمحدثون يقصرون أنفسهم على رواية سيرة الظاهر أو «السيرة الظاهرية» ومن ثم يسمون «الظاهرية» وهم لا يستعينون فى روايتهم بكتاب ثم يقول: «فى القاهرة طبقة ثالثة من الرواة يسمون «عنترة» أو «عترية»، والمفرد «عترى». غير أنهم أقل عدد بكثير من أى طبقة من الطبقتين السابق ذكرهما، وعندهم الآن - إذا صح ما أخبرت به - لا يزيد على ستة، وهم يسمون هكذا تبعا لموضوع روايتهم «سيرة عتره»، ويستعين العنترة بالكتاب فلا يروون من الذاكرة، وهم ينشدون الشعر، ولكنهم يقرءون الشر بالطريقة الدارجة ولا يستعملون الرباب».

ويروى العنترة كذلك سيرة ذات الهمة، وسيف بن ذى يزن، وألف ليلة وليلة: ويكشف «لين» عن أمر له أهميته هو أن «العنترة» كانوا يروون سيرة ذات الهمة، وسيف بن ذى يزن، وألف ليلة وليلة. فى وقت سابق على الوقت الذى زار فيه مصر فيقول: «العنترة لا يقصرون روايتهم على سيرة عتره. فقد قيل إنهم جميعا ينقلون القصص أحيانا من سيرة المجاهدين»، وتسمى عادة «سيرة دلهمة» أو «ذى الهمة» وهو اسم لبطل القصة، ومنذ سنوات مضت كثرت رواية هؤلاء لقصة «سيف اليزل» وهو كتاب جامع لقصص مدحشة، كما أنهم يقصون قصص «ألف ليلة وليلة».

ويعلل «لين» انصراف الرواة عن ألف ليلة وليلة وسيف فيقول: «وأعتقد أن ترك الرواة لهذين الكتابين يرجع إلى ندرة النسخ التى يصعب الحصول على أجزاء منها أيضا، فالنسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة إذا وجدت تباع بشمن باهظ، وليس فى طاقة الراوى أن يدفعه، وأشك أن يكون اختيار الرواة لقصص أبى زيد، والظاهر وعتر وذى الهمة لأنها أفضل من ألف ليلة وليلة، ولكن من المؤكد أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم شعور بدوى فيبتهجون لسماع قصص الحرب».

يكشف «لين» فى هذا الوصف لرواة «القصص الشعبية»، وما كانوا يقومون به من دور فى حياة المصريين الفنية والاجتماعية... عن أمور مهمة تتصل بالسير الشعبية كشكل من أشكال الأدب الشعبى، وتلقى الضوء على تطورها، وتساعد على فهم ما انتهت إليه:

مصر في السير الشعبية العربية

بقلم : محمد رجب النجار

وآداب الشعبية البطولية . على نحو يتجلى معه هرم الحدث القصصي أو التاريخي (البداية - الذروة - النهاية) وهذا ليس محل مصادفة ان تنتمي سيرة سيف وسيرة بيبس إلى الأدب الملحمي (فروسية السيف) على حين تنتمي سيرة علي الزريق إلى آداب الشطار (فروسية العقل والحيلة) .

وإذا كانت سيرة سيف أو ملحمة النيل سوف تجرى أحداثها في عصور « اسطورية » موعلة في القدم مؤكدة عروية مصر قبل الاسلام فإنها سوف تتوقف في معالجتها الفنية عند أربعة محاور أساسية هي :

1) نشأة مصر ، جغرافيا وحضاريا ، وهذا المحور يستوعب الميراث الاسطوري الفرعوني والاسلامي ، الذائع عن مصر ونيلها ، قبل الاسلام وبعده ، فيما سوف تسميه بالجغرافيا الفلكلورية أو الفلكلور الجغرافي المصري . وخاصة ما يتعلق منه بفلكلور النيل ... البحر الأعظم أو المقدس عند قدماء المصريين وهنا تتناهى اسطورة ايزيس وأوزوريس في سيرة سيف ، إذ يلعب سيف دور أوزوريس الإله الطيب ورب الزراعة .. الخ ، أما الحكيمه عاقلة فهي ايزيس ... وزواج سيف من أبتها الاميرة طامة (الطمي) ليس الا امتلاكاً لإلهة الخصب والثمار ومصادره مثلما كان زواجه من الملكة شامة الخضراء (إلهة الماء) بنت ملك الحبشة امتلاكاً لمنابع النيل ، وقد لعب الخضراء - بكل رموزه الاسطورية والدينية والشعبية - دوراً اضافياً في هذه الاسطورة ... فقد كان إلى جوار الحكيمه عاقلة في نصرة سيف وانقاذه حتى تمكن من الحصول على كتاب النيل ، ومن ثم زواجه ، الذي كان مجرد التفكير في الوصول إليه حلماً مستحيلاً ... ويصبح سيف بحصوله على هذا الكتاب صاحب النيل تماماً مثلما كان أوزوريس صاحب النيل في الأساطير الفرعونية . ويرتبط بفلكلور النيل

يكاد يتفق الفلكلوريون العرب على أن السير الشعبية العربية قد اكتملت فنيا وموضوعيا - أواخر العصر المملوكي في مصر ، وانها اكتسبت روحها القوية وطابعها الملحمي في البيئة القاهرية تحديدا . وعلى الرغم من أنه لا تخلو سيرة من سيرنا الشعبية من ذكر لمصر - فتحا وتحريرا وتعميرا - فإن مصر تنفرد وحدها - من بين سبع سير شعبية ظلت حية حتى وقت قريب - بثلاث سير كاملة ، تمثل في مجموعها قصة مصر عبر المكان والزمان وهي سيرة الملك سيف بن ذي يزن وسيرة الظاهر بيبس وسيرة علي الزريق المصري ومن اللافت للنظر أن هذه السير الثلاث تحكي - في مجموعها وتكاملها وترابطها قصة مصر العربية الاسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبي المصري ، مبدعها ومتذوقها . إذ تتمحور سيرة الملك سيف حول ميلاد مصر جغرافيا وحضاريا حيث (البداية) كما تتمحور سيرة الظاهر بيبس حول عظمة مصر المملوكة إبان مرحلة الزعامة والبطولة حيث (الذروة) على حين تتمحور سيرة علي الزريق حول عقيدة المقاومة الشعبية المصرية إبان مرحلة الحكم العثماني حيث (النهاية) وهي النهاية التي تصادف ونهاية الابداع الشعبي الملحمي العربي .

هذه السير الثلاث ، بما تمثله من مراحل تاريخية ثلاث لمصر (النشأة والتكوين - الاستقلال والزعامة - الاحتلال والسقوط) تستوعب قصة مصر كلها . مصر الفرعونية ، مصر القبطية . مصر العربية الاسلامية ، كما يراها ويرويها الشعب المصري في تراثه الملحمي

يعني هذا في رأي الباحث أن « السيرة الهلالية » و « الظاهرية » كانتا حيتين ، تتداولان شفها ، وكان لهما جمهور واسع يقبل على السماع إليهما ، أي أن الطلب عليهما كان مرتفعا مما جعلها حيتين في ذاكرة الرواة لكثرة ترديدتهما لهما .

وإن سيرة عترة كانت قد قل الطلب عليها وتقلص ميدان ارتها وتضاءل جمهورها فقل ترديد الرواة لها فانسحبت من ذاكرتهم إلى التدوين ، حفاظا عليها من الضياع أما القسم الثاني من السير انصرف عنه الرواة ، فهي التي فقدت سعة التداول الشفهي لقلتها عليها فانتقلت إلى التدوين .

والجدير بالذكر هنا أن « السيرة الهلالية دون غيرها » ظلت تدون ويقل عليها فئات من المصريين إلى وقت ليس بالبعيد ، الأمر الذي جعل الأستاذ الدكتور/ عبدالحاميد يونس يقول : « إنها » ما عاشت الذاتية المصرية .

يسترعى الانتباه أن السير التي ذكرها كانت تنقسم قسمين : قسم كان يروي ، وقسم كان الرواة قد انصرفوا عنه . ويبدو من حديثه أن القسم الذي كان يروي تفاوت عدد رواته من سيرة إلى أخرى ، فرواة الهلالية أو « الأبو زيدية » كانوا خمسين ، و « الظاهرية » أو رواة « سيرة الظاهر » الذين عرفوا بـ « السحدين » كانوا ثلاثين ، أما العناترة « رواة سيرة عترة » فكانوا ستة - في القاهرة كما هو معروف - والأمر الملفت في هذا القسم أن الرواة « الأبو زيدية » و « الظاهرية » كانوا يروون من الذاكرة ولا يرجعون إلى نص مدون ، وأن « العناترة » كانوا يروون من كتاب .

ويميل الباحث إلى الربط بين ارتفاع عدد الرواة « الأبو زيدية » و « الظاهرية » واعتماد أولئك الرواة على ما وعته ذاكرة كل منهم من السيرة التي يرويها ، أي الرواية من الحافظة ، والربط بين قلة عدد الرواة « العناترة » وما كان من اعتمادهم على نص مدون « كتاب » ، إذ

أبو زيد الهلالي حجازي بن رافع



أساطيره الساحرة قصص وأساطير أخرى أكثر سحرا ترتبط بتلك المدن التي أنشئت على ضفتيه، لنشع منها أولى أشعة الفجر الحضارى للبشرية كلها (فيما يعرف بفلكلور المدن ونشأتها ومعمارها وآثارها ومفاخرها وفضائلها... الخ).

(ب) مصر والتحول الحضارى: تحكى السيرة كيف تحولت مصر من المرحلة الرعوية الى المرحلة الزراعية، حيث النيل هو مصر، وهو المعلم الأول للزراعة وللحضارة معا. تحكى السيرة أيضا كيف انتقلت مصر من حضارة الصحراء الزائلة والمؤقتة الى حضارة الوديان الدائمة والثابتة، ومن مرحلة المعتقدات الوثنية او التعددية الدينية الى مرحلة التوحيد... والدين السماوى، ومن عصر الكهنة والسحرة والملوك الى عصر النبوة الحقبة والحكام والملوك البشر فقط.

(ج) قصة تعريب مصر، لغويا وسلايا أو جنسيا ودينيا حيث التعريب هنا مضمون ثقافى مثلما هو مضمون سلالى اجتماعى بفضل الموجات السامية الكبرى التي هاجرت الى مصر... مثلما هو مضمون روحى. وبذلك أصبحت مصر- منذ ذلك الوقت البعيد - جزءا لا يتجزأ من العالم العربى، وتلج السيرة على هذه الخصيصة لتؤكد قومية مصر العربية.

وهذا يعنى - فى التحليل الأخير - أن تعريب مصر، تاريخيا سابق على بداية الفتح العربى والعصر الاسلامى. وأنه قديم فى مصر، وإن كان الفتح نفسه هو الخطوة الحاسمة تاريخيا، ومن الاهمية بمكان أن تشير الى أن السيرة سوف تتجاوز كذلك الفروق العرقية والثقافية بين السامين والحامين وتنتهى الأمر بالتصالح بينهما، بل متصيح مصر نفسها هي هذا الجسر الانتقالى بين أبناء سام وأبناء حام... وعندئذ تبطل دعوة نوح، الواردة فى بداية السيرة.

(د) مصر ومسئوليتها القومية، دفاعا عن الوطن العربى الكبير وتحقيقا للوحدة القومية بحكم ميراثها الجغرافى والتاريخى والبشرى والحضارى، لهذا لاغرو أن يكون جناحا مصر من السيرة هما اليمن جنوبا، والشام شمالا، أما هي فتحت القلب نبضا وشريانا، قلدا ومصريا... وإذا كان الجناحان فى آسيا (البد الاسوى لمصر) فإن الجسم سرمد فى افريقيا (مؤكد البعد الافريقى لمصر) دون تناقض بين الثقافة والجغرافيا.

أما السيرة الثانية التي ستوقف هذه الدراسة عندها، فهي سيرة الملك الظاهر بيبرس التي تجرى حوادثها وتدور وقائعها بعد الاسلام - حيث لا انقطاع تاريخيا أو ثقافيا بين هذه السيرة وما قبلها - وهي السيرة التي تتحدث عن «مصر الاسلامية» منذ أن ورثت مصر - شرعا - دور بغداد عمليا - أيام الأيوبيين - سياسيا وعسكريا وحضاريا وثقافيا وعلميا... الخ، مرودا بالمعصور المملوكية، فالعثمانيين، فأصرة

محمد على... فهي من هذه الناحية تغطى حقبة تاريخية كبرى من عصر مصر الاسلامية تقريبا، وفي هذه السيرة يتجلى الدور التاريخى لمصر الاسلامية المستقلة لا التابعة - إبان أعنف الحروب التاريخية الفاصلة التي شهدتها المعصور الوسطى، على الجبهة الاسلامية - وأغنى بها الصليبيات والمغوليات، كما تتجلى عظمة مصر المملوكية فى بعديها الاساسيين المروية والاسلام، المروية باعتبارها مضمونا ثقافيا فحسب، لا عرقيا ولا جنسيا، والاسلام باعتباره مضمونا شرعيا، أو بالأحرى سياسيا، تبريرا لوصول سلاطين المماليك - غير العرب - إلى مدة الحكم فى البلاد العربية، وتوحيد الصفوف فى أشرس المعارك التي شنت على مصر، وتوحيد الصفوف لمواجهة العدوان العالمى فى أشرس الحروب التي شنت لذلك وعلى مصر والمسلمين باسم الصليب والصليبيات تارة أو باسم المغول والوثنيين المتحالفة معهم ومع الصليبيات تارة أخرى، من قبل الغضاء على الجبهة الاسلامية الى الأبد... وتتوقف هذه السيرة عند محورين أساسيين:

(أ) محور الجبهة الداخلية - وفيه يتحقق - لا مرة فى أدانا الملحمة، مجتمع الكفاية والعدل... أو مجتمع الفناء الذى يحلم به كل مصرى وعربى فى يوتوبيا... وفيه أيضا تتجلى عبقرية الشخصية المصرية، ممثلة فى... هبة ابن البلد الأصلية باعتباره مواطنا أصليا مقابل الأنماط الأجنبية أو الواردة من الأتراك والشركس والمغول والفرنجة والأرناؤك... الخ.

(ب) محور الجبهة الخارجية: الذى تتجلى في عظمة مصر المملوكية دفاعا عن الاسلام والمسلمين، ويتحقق خلاله دور مصر القيادى: التاريخى والسياسى والعسكرى كأعظم ما يكون، دون أن يغفط ذلك الدور التاريخى لمصر دور الشعوب العربية الأخرى، مثل فداوية الشام، ورجال البحر المغاربة... الخ.

وسوف نرى أن سيف بن ذى يزن - فى السيرة لا التاريخ هومنى، مصر الزراعية فهو الذى اصطنع نظام الرى بعد تحويل مجرى نهر النيل إلى مصر وهو اصطناع حضارى فى المقام الأول، فهو الذى علم مصر الحضارة والنظام والقانون، وهو الذى فجر التاريخ والحضارة فى مصر دون سواها لأول مرة، وسوف نرى سيف السيرة لا التاريخ أيضا هو الذى يقوم بتعمير مصر، وتعريبها، لغويا ودينيا وجنسيا... فهو من هذه الناحية أبو مصر العربية قبل الاسلام، على حين أن بيبرس - بفضل انتصاراته التاريخية العظمى فى عين جالوت وغيرها - يتحول من مملوك تابع إلى سلطان أعظم ويتحول معه مصر من مستعمرة تابعة إلى دولة مستقلة وإمبراطورية كبرى... لهذا لاغرو أن يكون هو أبا مصر الاسلامية المستقلة وعلى يديه تحققت أعظم أمجاد مصر وقممها التاريخية عسكريا وسياسيا - وعاشت عصرها الذهبى ماديا وحضاريا ويطوليا - وبلغت مرحلة النضج والزعامة على أيامه... وكانت من قبل مستعمرة تابعة تمر بأطوار نشأتها الاسلامية حتى اذا انتهى عصر بيبرس وكبار السلاطين المماليك جاء عصر صفار السلاطين الذى انتهى بسقوط مصر - والعالم العربى - أمام جحافل العثمانيين بقيادة سليم



نماذج من الرسوم الشعبية التي تسجل السيرة... والقصص الشعبية





نماذج من الرسوم الشعبية التي تسجل السيرة . والفصص الشعبي

المدن المصرية على ضفتي النهر ، تعمير مصر ، تعريب مصر . الخ . والسيرة في رأى معظم الباحثين سيرة متأخرة نسبيا ، فهي تعود في ناليفها إلى القرن الرابع عشر استنادا الى وجود بعض الشخصيات التاريخية التي لعبت دورا أساسيا في السيرة مثل شخصية سيف أرعد ملك الحبشة واستنادا الى وجود بعض الوقائع التاريخية في السيرة أيضا أهمها تحالف الملك الحبشى - وكان مسيحيا - وأبيه من قبل مع الصليبيين ضد مصر ، وتهديدهما بقطع ماء النيل عن أرض مصر سنة ١٣٢٥ وتحول مجراه حتى تموت مصر جوعا وجفافا زاعما أن نيل مصر الذى به قوام أمرها إنما مجراه من بلادى ، وأنا أسده ، ويتكرر هذا التهديد ثانية عندما نجح الأقباش في شن غارة وحشية على أسوان سنة ١٣٨١ م . . . ومثل هذا التهديد وغيره هو الذى عكست السيرة في ضوء خوف مصر البالغ على نيلها الذى جعلت تدفقه الى الوادئ تدفقا علويا قدريا أى منحة الهية لا تخضع لإرادة بشر مهما كان جبروته (الحق أن الجغرافيا الطبيعية ذاتها تحول دون تغيير مجرى النهر الى خارج مصر) ، ولكنه الخوف من الجغرافيا السياسية التى يمكن - فى تصور المجتمع الشعبى - أن تحول دون مجئ مياه النيل الى أرض مصر بفعل فاعل حاقده - ومن هنا تبتدى السيرة بنصيحة مبكرة على لسان وزير الملك ذى يزن نفسه « واعلم يا ملك الزمان أن هؤلاء الحبش والسود أن لا بد أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام . . . وأنهم يخافون على مجرى النيل من نزوله إلى الأرض - الوطنية خوفا أن ينزل إلى مصر ، فهم جاعلوه على قدر أرضهم وإذا فاض يجعلون له تصاريه فيها إلى الربع الخراب ، وأنهم لا يعملون عملا إلا باذن الحكماء وهذا هو الصحيح والأمر الرجح » .

تشير نبوءة ميلاد البطل سيف إلى دوره الملحمى فى السيرة - م بين ما تشير - الى أن « على عهده يظهر دين الاسلام . . . وفى أيام يكون عمار مصر ، إذ يجرى بها باذن الله النيل المبارك على يديه . . . وأن اقليمها يبقى مدى الدهر غامرا ، وسوف يسكنها العرب .

وتمضى الحوادث ويكرى البطل الموعود ، وتتعدد الأحداث ويصب لزاما عليه أن يأتى بكتاب النيل مهرا للملكة شامة بنت الملك أفراح الذى تبناه يوم كان لقيطا غريبا مجهول النسب عديم الانتماء . . . ويكون الحصول على هذا الكتاب أعظم فصول السيرة إحتفاء بالمغامرات وعجائب المخلوقات والموجودات التى تنتهى باكتشاف منابع النيل وشن مجرى نهر النيل الى مصر لأول مرة . . . وتحقق النبوءة وتفتح البلاد ويصبح سيف « الحاكم على هذه الأقطار وسائق النيل من بلاد الحبش إلى أرض - الأمصار » .

ولكن ما هو كتاب النيل ؟

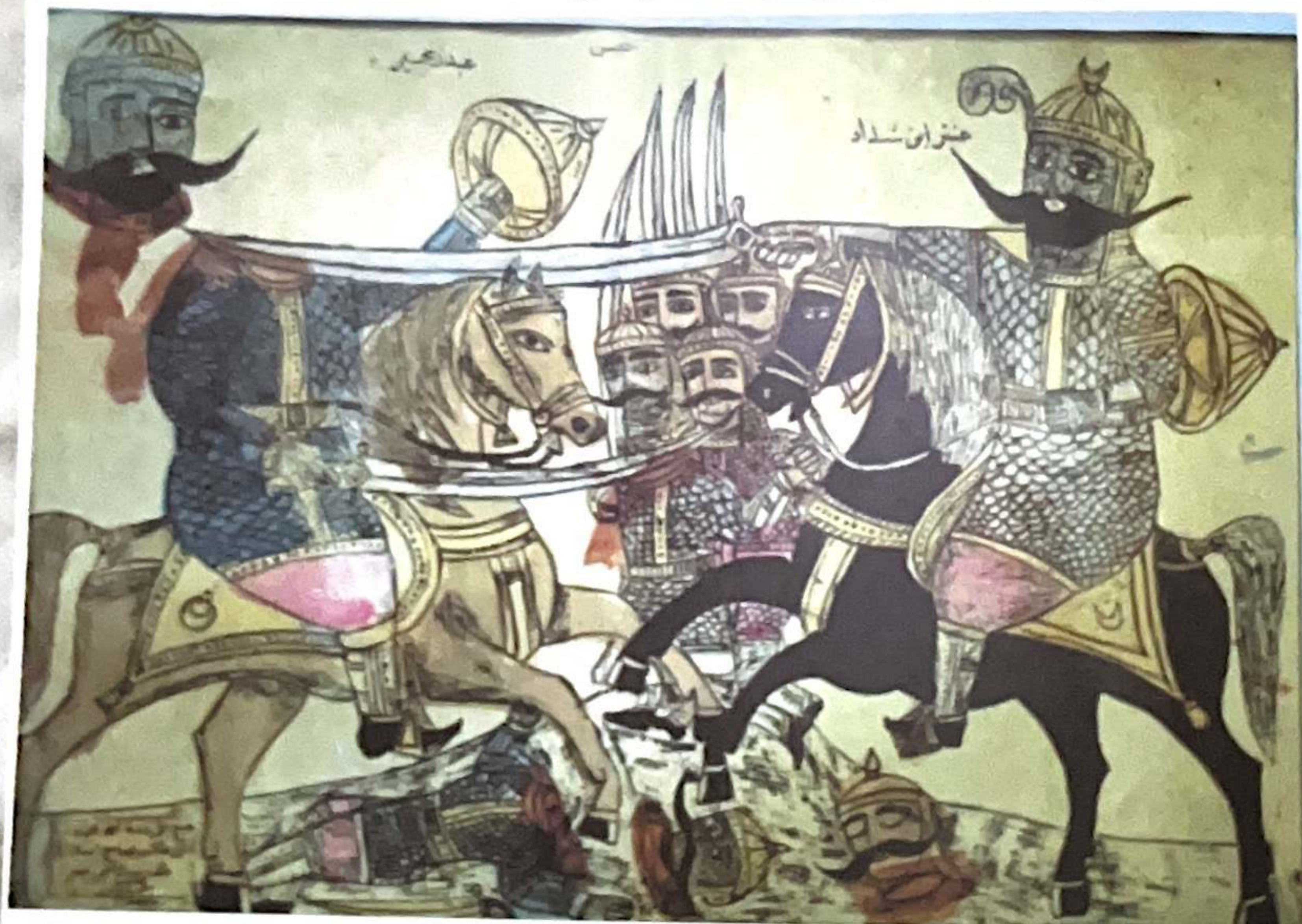
(قال الراوى) . . . وكان هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قير ولم يعرفوا لهم معبودا سواه ، واعتقادهم أنه هو الذى يجلب لهم النيل ويجرى المياه ويزرعون زرعهم على الأرض والماء وسقيه ، فمن ذلك يحتفلون أن هذا هو المعبود عندهم وكلما يستهل الهلال يدخلون عليه ويسجدون قدامه دون رب الأرباب الملك التواب ، الذى أنزل المطر من الغمام والسحاب ، وخلق آدم من تراب . وذلك الكتاب موضوع فى صندوق من خشب الأبنوس الأسود ومصفح عليه بصفائح الذهب

الأول - واعتلذت مصر دورها الرباى والفيادى والبطولى وتحولت الى مجرد إمالة أو مستعمرة عثمانية هاشمية ، فكان أن خيم عليها ديجور حضارى رهيب ، لتدخل بعد ذلك فى مرحلة « الليات » التاريخية التى استمر قرابة ثلاثة قرون . ولم تنف منه إلا على أصوات مدافع نابليون بونابرت سنة ١٧٩٨ . وإذا كان من الثابت تاريخيا أن هذه المرحلة - من الليات - لم تشهد ضربا من المقاومة الرسمية للخلاص من نير الاحتلال العثماني ، فانها - أى هذه المرحلة - قد شهدت ضروبا متألقة من المقاومة الشعبية لا يمكن إنكارها تاريخيا . . . وهى التى انعكست فى أدياننا الشعبية لتبدع لنا - آخر الأمر - سيرة عظيمة وفريدة ، وهى سيرة على الزيتى المصرى أو سيرة المقاومة الشعبية المصرية ضد الاحتلال وضد كل قوى الظلم والقهر التى جاءت فى ركب هذا الاحتلال ، وقدر لها أن تسيطر على مفاهيم الحكم فى مصر ، ولهذا لا غرو أن تتكامل سيرة على الزيتى مبكرة مع بداية الاحتلال العثماني لمصر والعالم العربى مباشرة . وهى بذلك أيضا تكون آخر سيرة شعبية تجود بها الفريضة الشعبية المصرية فى مجال الإبداع الملحمى العربى لتدين هذا السقوط السياسى والعسكرى والحضارى ، وتدعو إلى مقاومته والثورة عليه لتحرير البلاد من نير الاستعمار التركى (العجم) وعماليتهم من الممالك خاصة الذين تولوا أمور البلاد الأمنية والإدارية والمالية دون إزارع من ضمير أورقيب أو دين أو خلق وتجعل من بطلها رمزا لإحلام المجتمع الشعبى وأمانى المستضعفين والمعتدين فى التحرير من كل قوى الظلم والقهر والعدوان ، ومبشرا بحياة جديدة قوامها العدل والحرية والمساواة ، قلنس أقداس المجتمعات الشعبية العربية والمقهورة ، على امتداد الزمان ، واتساع المكان . ولهذا ليس محض مصادفة أن يرقى المجتمع الشعبى ، بواحد من العيان أو الشطار إلى درجة البطولة الملحمية فى الإبداع الشعبى العربى هو على الزيتى المصرى شأنه فى ذلك شأن عثمان بن الجبلى (البطل المساعد فى سيرة الظاهر بيبرس والجبلى هنا رمز لمصر الولادة أبدا) وكلاهما من « أبناء البلد » ومن البيت القاهرية تحليدا .

هذه هى سيرة مصر - فى إيجاز - فى السيرة الشعبية العربية ، انها سيرة السير . . . لنبدأ فى عرض ما أجملناه :

أولا سيرة الملك سيف أو ملحمة النيل قراءة فى الفلكلور الجغرافى المصرى والموروث الأسطورى حول نشأة مصر ونهرها المقدس

سيرة سيف بن ذى يزن سيرة مصرية ، خلقت وابدعا ، على الرغم أساسا من نواتها التاريخية اليمنية المتمثلة فى شخصية بطلها سيف ، وهو أساسا بطل من أبطال التحرير فى العصر الجاهلى - وتتجلى مصريتها فى محاورها وقضاياها الأساسية : نهر النيل ، انشاء



الأحمر ، والصندوق موضوع في تابوت من خشب الساج ومصنوع بصفائح فضة وموضوع عليه مقام عال من الخشب ، وعليه ستارة من الحرير الملون ومبنى عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض وبابها من الحديد الصني . وأقفالها من الحديد والفولاذ (الصلب) ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك قمرون لا يأمن عليها أحدا ولا يفتح القبة أحد سواه وكلما يستهل الهلال يحضر أكابر البلد جميعا والوزراء مع الأمراء ، والنواب والحجاب وكل من له طرف في المملكة فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك فيأتي الملك ويفتح باب القبة ويفتح بعده باب التابوت ويطلع الصندوق ويفتحه وينظر إلى الكتاب ويسجد له دون رب الأرباب فإذا فعل ذلك ورأه أرباب دولته سجد يعلمون أنه سجد لذلك الكتاب فيسجد أرباب الدولة جميعا إتباعا لسجود الملك . وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون . فتتظر الرعايا مسجودهم ، فيسجدون جميعا تبعا لهم . . هذا اعتقادهم في الكتاب ، الذي يجلب لهم النيل ويجري المياه ، وقد جاء في هذه السيرة أيضا أن الكتاب له كرامات ظاهرة ومن جعلتها أنه يحفظ نفسه من الغريم ولو كان ملكا جبارا (جسيم) .

وأن الملك قمرون كان يقول : ويعتقد أن « الكتاب هذا يأخذه ملك عظيم ويجري به النيل الجسيم ومنه تروى أرض وأقاليم ويقى به ملك مستقيم . . » وهذا معنى - في المحصلة النهائية - أن الكتاب مقدس لأنه مرتبط بمعبد مقدس هو النيل « عند الشعوب التي تروى من مياهه ، وقديما عبد المصريون ملوكهم باعتبار الملك سيد النيل ، كما عبد القراصة النيل مثلا في أوزوريس ونختم .

أما الصندوق الذي يقع الكتاب فيه ، فيذكرنا بأصبح الشهيد عند الأقباط فقد كانوا يضعونه في صندوق ويعتقدون أن النيل لا يفيض إلا إذا فتح الصندوق وألقى الأصبع فيه بين مظاهر التوقير والحفاوة ثم يعاد الأصبع إلى الصندوق ليظهر العام التالي .

أما السائر الحريية والقبة الرخام والكرامات فهي مظاهر ومعتقدات إسلامية تداخلت مع الرواسب الفرعونية والقبليّة لتصبح كتاب النيل على أن كلمة (كتاب) هنا تذكرنا بكتاب عمر بن الخطاب المشهور الذي أرسله ردا على كتاب عمرو بن العاص إليه ، بشأن العروس (أسطورة عروس النيل التي كانت تلقى في النيل سنويا) .

فمهر رضى الله عنه لم يكتف بالزجر والمنع بل كتب كتابا ، ليلقى في النيل على نحو ما هو معروف . من هذا كله نرى أن الخيوط كانت بين يدى القاضى « الشعى » وكل ما فعله أنه أمسك أطرافها ونسج منها قصة (كتاب النيل) .

إما قصة إكتشاف منابع النيل - في السيرة - فقد استوعبت القصص والأساطير الشعبية الإسلامية مع الرواسب الأسطورية الفرعونية والقبليّة إلى جانب بعض قصص الإسرائيليات ، لتصب كلها في مجرى واحد غاية - في المخيلة الشعبية إكتشاف منابع نهر النيل التي ظلت لغزا محيرا آلاف السنين ، وقبل الوقوف على تصور المخيلة الشعبية لمانبع النيل ثمة ملاحظة مهمة أوردها المسعودى ، حول نهر النيل فإذا هو اسمه « اليم » قبل الإسلام بمعنى البحر لا النهر ، وإذا هو بعد الإسلام (تعريب مصر) يسمى بحرا أيضا مع أنه في الحقيقة نهر ،

ثم يقول المسعودى معلقا وموافقا : . . ليس في أنهار الدنيا نهر يسمى بحرا غير نيل مصر لكبره واستبحاره « والنيل مرة ينبج من تحت سدة المتهى من الجنة » كما جاءت بذلك اخبار الشريعة « وهو نهر العلى في الجنة كما يروى النورى في شرح مسلم وهو « سيد أنهار الدنيا » ولأن مادته تتحد من الجنة ، فهو « نهر مبارك » بل مقدس . أنه إيجاز أشرف أنهار الدنيا في التراث الجغرافى والدينى عند العرب المصريين . . وهو أمر لا يختلف كثيرا عن التصور الشعى لنيل ومنابعه ، ومن ثم كان فضل إكتشاف منابع النيل بكل ما يحيطها ، غموض وربة وسحر وخوف وعجز . . الخ فضلا عن أمتع قصص السيرة وأكثرها إثارة ومغامرة على الإطلاق وإن كان يعنينا منها هنا الجزء الذى يتعلق فقط بالموروث الجغرافى والفلكلورى وكذلك الأسطورى في التراث الشعى .

ولعل عودة واحدة إلى معاجم البلدان وخاصة معجم ياقوت الحموى والتراث الجغرافى مثل مسالك الألبصار للمعمري أو الموسوعات العربية القديمة ، وخاصة مروج الذهب وصبح الأعشى ونهاية الأرباب أو كتب الفضائل ، مثل : كتاب فضائل مصر المحروسة لعمر محمد بن يوسف الكندى وأخبار مصر لابن اليسر ، وبعض كتب التفسير تؤكد حقيقة مؤداها أن المخيلة الشعبية - في العصور الإسلامية الوسيطة - لم تكن تختلف كثيرا عن مخيلة المتعلمين أو المخيلة العلمية . . حيث تتداخل الأساطير العلمية والشعبية والدينية وتلتقى عند القبة وتتفق على لون الماء وطعمه ورائحته . . الماء الذى يفوق اللبن نصوعا والعسل حلاوة والمسك شذى وعطرا . . أنه الماء الذى ينحدر منه النيل ، من تحت القبة فوق الجبل العالى . . هناك حيث النهران الظاهران والصلاة على ملة الخليل إبراهيم عليه السلام والياقوت ووهج اللمعان والظفر بالوصول إلى المنبع في السيرة كلها أمور تتفق كثيرا وقصة (حائذ بن سالم) التى وردت تارة في الأساطير الإسلامية - (الأسرائيليات) أو الفكر الدينى الشعى وتارة في الفكر الجغرافى القديم (مروج الذهب) مما يعنى أن القاص الشعى كان على معرفة وثيقة بهذا الموروث الفلكلورى الجغرافى المتعلق بمصر ونيلها على نحو يسمح له بإعادة صياغة هذا الموروث (العلمى) صياغة أدبية ملحمية على شكل « ساجا » أو « سيرة بطولية تحكى لنا قصة الصراع الملحمى بين النيل والمصريين ، وكيف كان النهر في البداية سيد الموقف (المنصر الطيعى) بل الها يعبد ومن هنا قيل أن مصر « هبة النيل » ثم كيف تمكن الإنسان - وهو هنا سيف بن ذى يزن - أو المنصر البشرى من السيطرة على النيل وترويضه حتى بات « النيل هبة مصر » بفضل الجيوتكنية المصرية في السيرة .

والجدير بالذكر أن نسبة إكتشاف منابع النيل إلى سيف - وسيف في التحليل الأخير للسيرة يمكن أن يعد أيضا بطلا ثقافيا بالمعنى الأنثروبولوجى الدقيق للمصطلح . لم يكن محض مصادفة ، وإنما هو يستند إلى القاص الشعى ليس فقط لأنه مكتشف النيل ومن ثم الزراعة فالحضارة في القصة الشعبية وإنما أيضا إلى مقولة تاريخية كانت معروفة في القديم تشير إلى الدور الريادى الذى قام به السبتيون - لأول مرة في التاريخ المكتوب - في إكتشاف منابع النيل حين كان السبتيون إبان العصر اللغوى للحضارة السبئية يستعمرون سواحل إفريقيا الشرقية

حيث توغلوا في الداخل للتجارة واستخراج الذهب من مناجمه فوصلوا إلى منابع النيل فعلا ، ولكن أوصافهم - على مر الدهور - طفت عليها المبالغات السائلة في الحكايات والأساطير التعليلية التى اصطنعها الخيال الشعى واصطفها القصاص والرواة .

عندما تحقق الاعتراف الاجتماعى للبطل سيف وتحقق له الإنتماء فعرف نسبه وأصوله الملكية حتى بادر بالعودة من أرض الحبشة إلى بلاد اليمن حتى وجد عاصمتها - حمراء اليمن - أنقاضا - بسبب غزو الأحباش لها ، فلما شرع في تعميرها ، تقدمت منه « عاقلة أم الحكماء » ، وأكدت له أن ذلك لن يكون على يديه ، بل ثمة نبوءة تعمير أخرى في انتظاره (هذه النبوءة في حقيقة الأمر مجرد أساطير تعليلية شارحة معروفة في فلكلور الأسماء وخاصة أسماء المدن والأمكنة . .) تقول النبوءة على لسان عاقلة أم الحكماء (= إيزيس) :

« وأما أنت ياملك الزمان فتعمر مدينة أخرى غيرها أكبر منها وتبقى حصينة مكنية وتسميها باسم ولدك مصر . . ونحن إذ رأيناك فعلت ذلك ، فكل منا يعمر له مدينة وتكون باسمه . . ونبقى باسم صاحبها زمانا طويلا . أما ولده نصر فهو الذى يعيد بناء حمراء الحبش ، كما أن ولده دمرا سوف يذهب إلى الشام بأمر أبيه لإنشاء مدينة هناك باسمه ، وسرعان ما تحقق هذه النبوءة فشرع سيف يبنى مدينة نصر « ويجرى إليها بإذن الله النيل مباركا سعيدا ، لأنه موعود بذلك الأمر » بعد مخاطرات وأهوال ، لا تكاد تنتهى حتى يبدأ غيرها من جديد ، ضد سحرة مصر وملوكها الآلهة ، وما أكثرهم وما أشدهم جميعا خطورة ولعل أشد هذه المعارك ضراوة ، تلك التى خاضها ضد الكهين « سامنوت » صاحب المدينة المسماة باسمه والذى كان يدعى الألوهية حتى يقتله سيف ويقتل جميع أرساده وكل ما صنعه من علوم الافلام بإذن الملك العلام ، وكذلك معاركه ضد « السيبان » - كبير السحرة مصر ، وهو الساحر الذى تمكن - بقوة سحره - أن يوقف مجرى النهر العظيم عند منتصف الطريق ، وأن يشتت سيفا وجيشه لولا أن تدخل الخضر عليه السلام وهدها إلى الاسلام ويزاول سحره وبمساعده لسيف فك النيل من عقاله وأتم مجراه في فرعين أحدهما واصل سيره حتى رشيد والآخر حتى دمياط « فكان أن كافأه سيف بالزواج من ابنة الروضة « ومن الطرف أن تشير هنا أن (السيبان) هو الذى يقترح ويقم مقياسا للنيل عند فم ابنة الروضة - فوق عمود رخامى خاص ، ويضع بداخله كتاب النيل حتى يتبعه الماء دائما .

وبذلك يكون سيف - على المستوى السياسى - قد أنشأ مصر ، وأجرى إليها بحرانيل « ووجد بين جنوب مصر وشمالها وبذلك يكون سيف - على المستوى الثقافى - صورة لأوزوريس الذى علم المصريين الزراعة - فالنيل الذى يجرى في أرض مصر بفضل سيف هو الذى علم المصريين الزراعة والرعى ، فتقاطرت بعد ذلك إنجازات الحضارة أبو الزراعة ومعلم الحضارة في السيرة ولهذا فلولا سيف النيل ما تحقق سبق الحضارى لمصر . وبذلك أيضا يكون سيف - على المستوى الدينى أو الروحى - قد قضى على الشرك ودعا إلى توحيد الإله (= إخناتون) وحتى له عندئذ أن يعود إلى الأقطار المصرية ، ليستريح كما تقول : « السيرة » من التشتت والغربة مدة من الزمان ، كان خلالها

يتعاطى الأحكام ويحكم بين رعيته على ملة الخليل إبراهيم ، وقد فرح الرجال بحكمه . لأنه كان عادلا في دولته بارا برعيته . . »

ومن اللافت للنظر هنا أن القاص الشعى - ذلك العبرى المجهول - قد جعل - واعيا أولا واعيا - من سيف ملكا - بالمعنى السياسى - لمصر ولم يجعله مالكا لها - بالمعنى الإقتصادى أو الإقطاعى - مع أنه مؤسس مصر ، النيل والأرض والمعتقد ، بل قام بتوزيع الأرض على الفلاحين والعرب الوافدين دون تفرقة ، هي إذن ملكية زراعية عادلة ، توزع طبقا لمن عمل وليس لمن ملك . . أو من غلب (مجرد وسايا وإقطاعيات وأعبادات) .

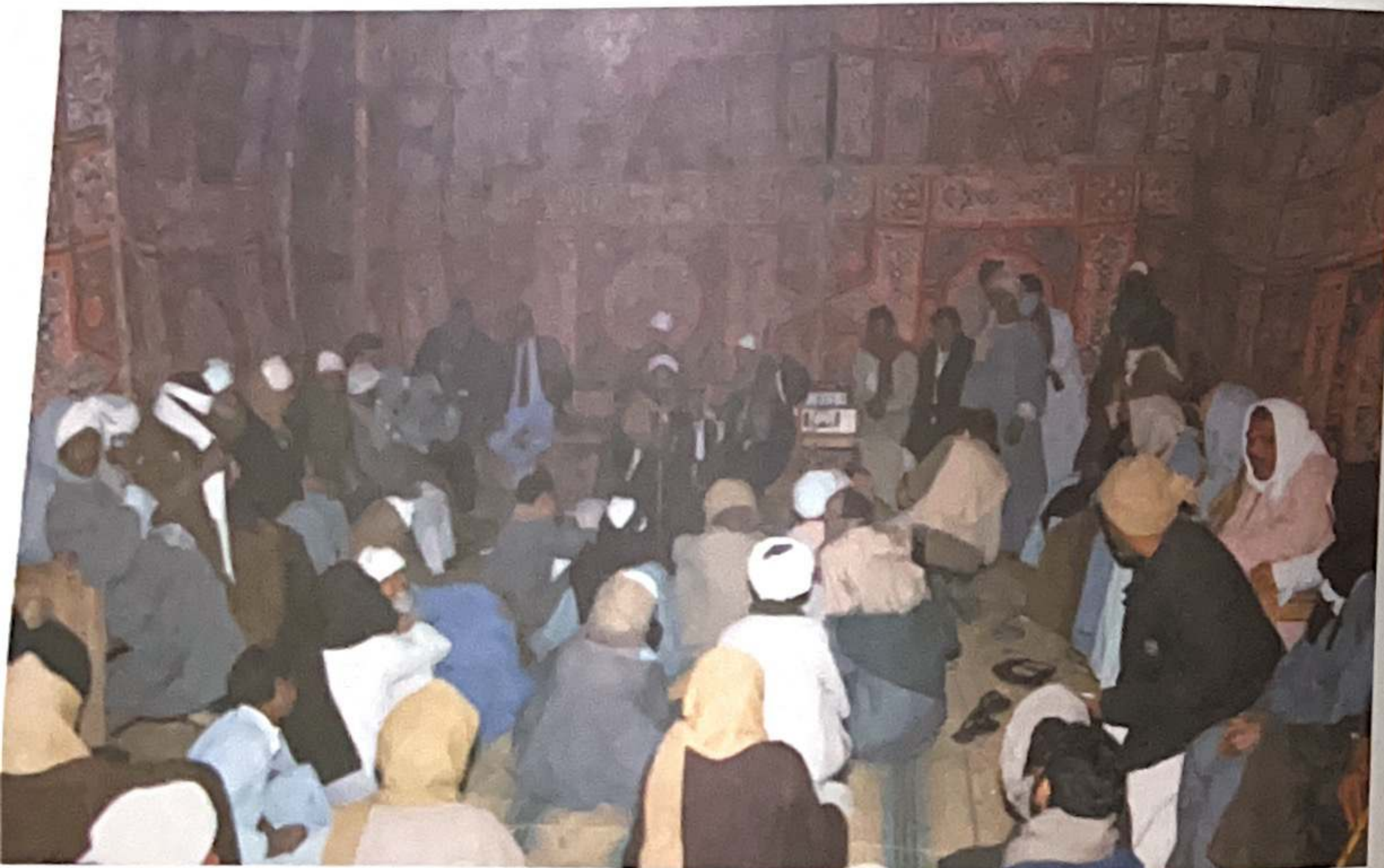
ترى هل هذا حلم مصر القديم وقد انعكس في آدابها الملحمية ، فلا يكون « خيرا لغيرها » كما يقول المثل الشعى ؟ الإجابة - بالتأكيد - هي بالإيجاب . . فهذا أعظم أحلام المجتمع الشعى المصرى ، على مر تاريخه .

وتجلت حروب سيف في ركة كبرى ، وهى القضاء على أرباب السحر وعلوم الأقلام منذ أن غادروا مدينة مصر فإذا الأحداث تكشف عن حقيقة وغايات هذه الركة الكبرى التى لم تكن في حقيقة الأمر موجبة للأحباش بل كانت بمثابة قطرة - أو قل حيلة فنية وموضوعية وتوصل لها القاص لجعل من هذه الركة ، ركة كبرى - بحق - ضد بقايا السحر والكهانة لا في مصر وحدها وإنما في إفريقيا الإسلامية كذلك ، فالقاص قد استفاد منها فنيا وموضوعيا ، فى أنه أعاد من جديد إلى الأذهان الصراع القائم إبان الحروب الصليبية بين العرب والأحباش من ناحية . وكان قد ترك أمره منذ المجلد الأول تقريبا أو بالأحرى ، شاء أن يستفيد من الصراع المعاصر له بين المسلمين والأحباش فى أواخر القرن الرابع عشر الميلادى . . ومن ناحية أخرى كانت الركة قضاء على عنصر الشر فى السيرة ، لكن نتائجها الجوهرية الكبرى تمثلت فى القضاء على أرباب السحر والكهانة إلى الأبد ، فما أن يعلم بقايا جيوب اللوثيين وعباد النار وأرباب السحر والكهانة فى الصعيد الأعلى كالكهين أسبوط والملك الكهين « رمسيس الذى ادعى الألوهية » وقد أطاعه الناس بعلوم الأقلام والملك أهناس وغيرهم كثير ، حتى يحاربهم ويقتلهم ويقتلهم وأرصادهم نهائيا . ليتفرغ بعدها للحرب مع سيف أرعد نفسه ، الذى لم يلبث أن قتل على يد سيف بعد أن رفض دخول الإسلام ، ودخل أهل مدينة الدور - عاصمة ملكه - بعد ذلك الإسلام جميعا ، غير أن الوزيرين سقرديس وسقرديون عنصرا الشر فى السيرة ينتحان فى الهرم ، وانتصارا للخير على الشر فى النهاية لا بد من أن يلاحقهما سيف طوال المجلد الرابع كله بوصفه بطلا ملحميا ، مثلا للخير ، كما هو الشأن فى كل سيرة ، إلا أن الأمر هنا يتميز عن سائر السير ، إذ تلجأ رموز الشر فى السيرة دوما إلى « الملوك السحرة » . . فتكون الملاحقة لهما خيرا عيما على الإسلام والمسلمين ، لا لأنها تمثل فتحا لأرض جديدة فحسب ، إذ يتوغل سيف خلالها كثيرا فى أفريقيا . . بل يتمكن خلالها سيف من القضاء على عشرات الملوك الكهنة وقتل الآلاف من أرباب السحر ، ويقتل أسحارهم وأرصادهم إلى الأبد ، ناشرا الإسلام أينما حل ، فى عوالم الانس والجنان معا .



الراوى والربابة

احتفال شعبي في مولد ابو الحجاج بالأنصر



من الجدير بالذكر أن سيرة سيف تستوعب هدفًا قومياً آخر،
لا شك أنه وليد العصر الذي اكتملت فيه السيرة، وهو أن درج العروبة
الواقى يكمن - على سبيل الحقيقة في السيرة - في تحالف مصر
والشام .. للدفاع عن الأمة العربية، والدفاع عن الإسلام في وقت
واحد، من الأعداء المتربصين شرا بهذه الأمة سواء أكانوا من الشرق أم
من الغرب ؟ فما أن ينتهي الملك سيف من دوره الملحمي، حتى نراه
يجعل حكم مصر والشام لولدين من أولاده، في وصية واحدة، ورسالة
واحدة .. فيأمر ولده الملك دمر أن يذهب لأرض الشام، بزوج
وعياله وعسكره، وأن يقيم فيها، وأن يظهر دين الإسلام، وأن يحارب
عنه بحد الحسام الذي يعنى في الوقت نفسه الدفاع عن الأرض
والعرض والمال، وفق مفهوم الجهاد الإسلامى، فقد اخترت أن
لتكون ملك الشام ..، ويفعل الأمر نفسه، مع ولده الملك
« مصر »، حيث يختاره ملكاً على مصر من بعده .. وأن تكون وصية
الدفاع عن أرض الإسلام ودين الإسلام .. كما يوصيهما، بتقوى الله
تعالى، في حكم الرعية وأن يحكموا بشرائع الإسلام وأن يكونوا
رائداهم العدل والانصاف

وإذا ما لاحظنا أن عصر المماليك كان عصر تجمع للقوة
العربية، في مواجهة قوى أوروبا المجتمعة تحت راية الصليبية وأحد
أهمها ما لجأ إليه كاتب سيرة سيف بن ذى يزن من رمز حين جعل لبطا
ولدين أحدهما هو « مصر » الذى حكم مصر بعد جريان ماء النيل
والثاني هو « دمر » الذى يملك الشام ويعمرها « وكأنما أراد كاتب السيرة
المصرى أن يضع أمام الشعب العربى كله صورة رمزية لمعنى وحدته
وأصالة، وكأنما أراد أن يجعل من وحدة الدم سنداً للوحدة السياسية
ووحدة الكفاح .. أى أنه أراد أن يرسم صورة للوحدة العربية متمثلة في
ذلك البطل العربى اليمنى الذى يحارب للمسلمين حرباً دينية
حقيقية .. ثم ينبج ولدين أحدهما مصر والثاني دمر، أحدهما يتولى
حكم مصر وإنشائها والثاني يتولى حكم الشام وإنشائها، وهما أخوان
من أب واحد، يواجهان مصيراً واحداً ويربطهما تاريخ مشترك ليخوضا
كفاحاً مشتركاً ضد العدوان الخارجى على أرضهما .. وهذه الفكرة مرة
أخرى تؤكد معانى الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبي في العصر
المملوكى الأمر الذى تؤكد، مرة أخرى في وضوح ونضج كبيرين بعد
ذلك، ملحمة الظاهر بيبرس كما سنرى وشيكاً .

ثانياً

سيرة بيبرس أو ملحمة مصر المملوكية دراسة في دور مصر القومى والحضارى في عبقرية الانسان الشعبى (ابن البلد)

لأجدال في أن سيرة الملك الظاهر بيبرس سيرة مصرية لحما
ودما، خلقاً وإبداعاً، وضعها فنانون شعبيون مصريون مجهولون،

وكان انتصار سيف انتصاراً للدين على السحر وقضاء أديبا عليه .
وايذاناً بتحرير مصر، ودخولها دين « التوحيد » أو الإسلام .. على
الشرعية الإبراهيمية .

فالسيرة إذن، في قضيتها الأم، تحكى استعرااب مصر، لغويا
وجنسياً ودينيا .. من ناحية، كما تحكى، في الوقت نفسه، هذا
الصراع النفسى الكبير الذى صاحب مرحلة الصراع بين الدين الجديد
(الإسلام) والمعتقدات الوثنية المصرية القديمة .. الأمر الذى
أجملناه بقولنا: أن السيرة، تحكى قصة الانتقال، من مرحلة
السحر، إلى مرحلة الدين .. أو أقل الصراع، بين مصر الوثنية،
ومصر الإسلامية .. ولا تعنى الصراع العسكرى، ولكننا نعنى الصراع
الروحى الذى نشب، أثر دخول الدين الإسلامى الجديد مصر ذات
الموروث السحرى الهائل - كما سبق - وهو الصراع الذى حسم لصالح
الدين .. وغنى عن القول .

والسيرة بذلك - في صيغتها المصرية - إنما تدعو - في جانبها
التحريرى - إلى القضاء على إحدى السليات التى تعوق الذات القومية
العامة .. ونعنى بها ظاهرة الاعتقاد بموروث المرحلة السحرية ..
التي ظلت جذورها حية، في المجتمع العربى بعد الإسلام، وبخاصة
في مصر، حتى ترعرعت من جديد، في العصور الوسطى، عندما
ران الجمود الفكرى والتخلف الحضارى، على العالم العربى .. من
يراثن هذه المرحلة الأسطورية أو السحرية، لتحل محلها « مله
التوحيد » صافية نقية .. والدين هو ايدولوجيا العصور الوسطى .

ومما هو جدير بالذكر أن سيرة أخرى، تقف عند هذه القضية،
ولم يكن مصادفة كذلك أن تكون أيضاً مصرية الصياغة بالدرجة الأولى
كسابقها أعنى سيرة سيف عندما خضعت للمزاج المصرى واستيعاب
قضايا البيئة المصرية بوجه خاص .. وفي زمن معاصر تقريبا، تلك
هى سيرة الملك الظاهر بيبرس ومما هو جدير بالذكر، أن الحرب بين
السحر والدين فيها يستغرق كذلك « قرابة نصفها » أو يزيد قليلاً . ومن
ثم لم يكن الاتفاق بين الملحميين، موضوعاً ومكاناً وزماناً، عبثاً أو
محض مصادفة ذلك أن الموروث السحرى في مصر كاد يقضى على
« جوهر » الدين الإسلامى وهو التوحيد، عندما ظل هذا الموروث،
مغلغلاً، وطاغياً، في نفوس العامة التى لم يكن لها من زاد دينى
« شرعى » تستعين به أو تدرك به حقائق الإسلام وأصوله وبخاصة بعد
أن ترك المسلمون أمر الاشتغال بالفلسفة والفكر وبخاصة منذ عصر
صلاح الدين الأيوبي، إذ ترتب على ذلك أن أختفى التفكير الحر من
الوجود، فأصابت العقول بالجمود واستبدت بها الأوهام وعشت فيها
الخرافات والأساطير، فلا عجب أن انتشر الدجالون والنصابون وكثر
المحتالون والمشعوذون، وراحت فنون السحر والشعوذة وحتى أولئك
« النفر اليسير » من العلماء كانوا من القلة بحيث لا يكون لهم تأثير في
مجتمعهم . الأمر الذى عكسته في وعى عمق الملحميين المصريين
بالدرجة الأولى - وأعنى بهما ملحمة سيف .. وملحمة الظاهر بيبرس -

تجسيدا وتخليداً لبيان عظمة مصر المملوكى ودورها التاريخى والقومى والعسكرى الباهر فى الدفاع عن العالم العربى والإسلامى إبان فترة هى أحلك فترات تاريخه على الإطلاق فى العصور الوسطى ، وقد وقع العالم العربى والإسلامى بين فكي كماشة ساحقة ماحقة . أعنى بين جحافل المغول القادمة من الشرق الوشى ، وجحافل الصليبيين القادمين من المغرب المسمى . . وإذا كانت سيرة الظاهر هى آخر السير الملحمة من حيث التأليف استادا إلى كون بطلها آخر شخصية ملحمة تنسى - من حيث الواقع التاريخى - إلى العصر المملوكى نفسه ، أى منذ وضعت نواتها الأدبية مترجمة مع أصولها التاريخية ، بشهادة ابن أباس ، فإن هذه السيرة تعالج أحداث فترة تاريخية بالغة الطول ، قياسا إلى السير الشعبية الأخرى ، فهى أى سيرة بيبرس تؤرخ للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة ، منذ ظهور الأتراك على المسرح السياسى فى بغداد سنة ٢٢٢هـ حتى العصر الحديث . إذ تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبي للخلافة العباسية بمقتل الخليفة المتوكل سنة ٢٤٧هـ . . بأيدى مماليكه من الترك الذين سيطروا أثر ذلك على مقدرات الحكم وغدت الخلافة العباسية عندئذ خلافة إسمية ، قد آلت دولة بنى العباس ، لتبقى فقط خلافة بنى العباس . . لتغفر بعد ذلك قفزا ، فوق العصر العباسى الثانى والثالث والرابع أو قل العصر التركى والبويهى والسلجوقى ، فالأيوبي . . وعلى الرغم من أن الدولة الأيوبية لم تكن مهيمنة على بغداد ، إلا أنها كانت الدولة الأقوى ، وكان الخليفة العباسى السابع والثلاثون المستعصم بالله قابعا هناك فى بغداد لاحتلاله ولا قوة ، قانعا بوظيفته الاسمية . تهده جحافل المغول ، التى سارت نحو بغداد فى أوائل سنة ١٢٥٦م - ٦٥٤هـ بقيادة هولاكو ، لتفرغ من أمر الخلافة العباسية نهائيا ، وتحكى السيرة أن وزير المستعصم ويدعى ابن العلقمى قد كاتب هولاكو سرا ، متآمرا على الخليفة ، ظنا منه أن المغول سوف يشكرون له هذا الصنيع ، فيتركون له عرش بغداد ، والسيرة بذلك تقترب تماما من التاريخ ، وكان الأمل أن يسرع بنو أيوب لنصرته وإنقاذ بغداد عاصمة الإسلام ، غير أن أحدا من بنى أيوب لم يتحرك بينما ظلت جحافل هولاكو تتقدم نحو بغداد حتى سقطت تحت سبابك خيلهم فى التاسع من صفر سنة ٦٥٦هـ (١٥ من فبراير سنة ١٢٥٨م) فدمروها عن آخرها وأحرقوا الجوامع والمساجد وسفكوا الدماء حتى جرت فى الطرقات ، وقتلوا الخليفة وأهل بيته حتى دون أن يعرف أحد كيف قتلوا . . ووقفت بقية بلاد الاسلام مكشوفة أمام هؤلاء المغول الوثنيين ، هذه هى رواية التاريخ ، أما السيرة . . فانها جعلت الأكراد الأيوبيين الذين كانت لهم السيادة السياسية والتفوق العسكرى حماة بغداد والإسلام . . وقد لبوا نداء الجهاد وهزموا المغول ، وأنقذوا الخليفة والخلافة معا . . فكان أن كافأهم الخليفة بأن منحهم ملك مصر والشام .

بهذا الموقف التاريخى والأدبى قرر القاص الشعبى لنا كيف ورثت مصر الاسلامية دور بغداد التاريخى ، بعد أفول شمسها وغروب عصرها الذهبى . وبهذا الموقف أيضا حقق القاص الشعبى ما كان

ينبغي أن يكون عليه موقف المسلمين الذين تقاعسوا إبان سقوط بغداد تاريخيا أو ما كان ينبغي أن يتداركوه أو يدركوه من حقيقة هذا الزحف الخطير القادم من الشرق . فى الوقت نفسه ، استطاع القاص أن يقدم لنا بنى أيوب على مسرح الأحداث ، تقديمًا إيجابيا فى دورهم الممتد أو المخلص ، كما نلاحظ أن السيرة ربطت بينهم والخلافة العباسية على هذا النحو ، كى يكتب حكم الأكراد الأيوبية ، حكمة شرعية إسلامية . وليس هذا فحسب ، بل نسبتهم إلى أرومة عمى مجيدة كذلك ، فجعلتهم من « نسل الأشراف من قرش » . وسر ما يعبر القاص هذا العصر ، عصر الدولة الأيوبية ، عبورا سريعا - قبل نهايته ، ويقف عند عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى المجدوب « كما سماه الأكراد بذلك لكونه قد زهد فى الدنيا ورغب فى الآخرة » لتبدأ الأحداث الأساسية للسيرة ، تلك الأحداث التى راح تستوعب تفصيلا العصر المملوكى فى أزهى عصوره . . منذ عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب - حتى نهاية حكم المماليك البحر وذلك فى خمسة مجلدات ضخمة تشمل خمسين جزءا ، لتواصل السيرة بعد ذلك فى إيجاز شديد ، فى الجزأين الأخيرين فيها التاريخ غير الفنى لدولة المماليك الجراكسة أو البرجية حتى سقوطها وانضم العالم العربى كله فى الامبراطورية العثمانية ، ومن ثم تؤرخ للدولة العثمانية ومنها تنتقل إلى تاريخ « الدولية العلية » فى مصر ، كما تؤرخ للثورة العربية وإن كانت تتجاهل أمر الحملة الفرنسية على مصر والشام واحتلال الانجليز لمصر ، لتواصل مجمل تاريخ مصر حتى مطلع هذا القرن حتى الخديوى عباس حلمى الثانى . . وواضح أن هذا الجزء التاريخى - لدولة محمد على - بعيد كل البعد عن الفن والأدب ولا شأن له بالسيرة إطلاقا ، ولا يشك الباحث فى أن هذا الجزء ربما جاء إضافة متأخرة من عمل ناسخ حديث أو جامع متأخر ، أو ربما من عمل الناشر نفسه ، ذلك أن المتدققين لها كانوا يرون فيها ضربا من رواية التاريخ أولا قبل أن تكون ضربا من ضروب السمر .

لم يكن إحتفاء السيرة بخواتيم الدولة الأيوبية ، ممثلة فى نجم الدين أيوب ، ومن تلاه على عرش بنى أيوب ، عبنا سرديا أو مجرد مقدمة تاريخية كاشفة عن كيفية وصول المماليك إلى سدة الحكم ، ولكن لأن تلك الفترة كانت حافلة بالأحداث الجسام ، داخليا وخارجيا ، مثلما كانت أيضا فترة بطولية مضيفة بفضل هذا السلطان (الصالح) نجم الدين أيوب (٦٣٧ - ٦٤٧هـ = ١٢٤٠ - ١٢٤٩م) الذى استطاع أن يعيد لمصر وللدولة بنى أيوب أمجاد صلاح الدين التى ضيعها خلفه - بتناحرهم وتفرق ريحهم من بعده فيسقط كثير من المدن والقلاع فى أيدي الصليبيين فى مصر والشام على السواء ، حتى لتسقط دمياط والمنصورة لولا الجهاد الشعبى وصمود الأهلى والنيل الخالد ، الأمر الذى أنقذ مصر نفسها من السقوط أمام حملات الصليبيين وخاصة الحملة الخامسة ، ويبلغ الأمر مداه حين سلم الملك الكامل ، والد - الصالح نجم الدين أيوب بيت المقدس بغير قتال لقمة سائفة للصليبيين دون حرب أو قتال ، وهو الأمر الذى بذل فيه صلاح الدين عمره حتى

استعادها واستعاد معها أمجاد الإسلام والمسلمين معا ، الأمر الذى أثار موجة عارمة من السخط والأسى فى العالم الاسلامى ، « فاستعظم المسلمون ذلك وأكبروه ووجدوا له من الوهن والتألم مالم يمكن وصفه » على حد تعبير ابن الأثير فى كامله (حوادث سنة ٦٢٦هـ) وهى الفترة التى لعب فيها الصالح أيوب دورا إيجابيا مشرفا فى استعادة أمجاد سلفه صلاح الدين ، مثلما كانت الفترة التى ساهمت فى تبرز دور بيبرس بطل هذه السيرة وأظهرت مواهبه وملكانته العسكرية والسياسية . . قبل أن يعلى عرش مصر والشام ، وجعلته جديرا بتبوا عرش مصر خاصة .

والذى لا شك فيه أنه قد قدر لهذه الدولة أو بالأحرى لفرقة المماليك البحرية التى يعود الفضل فى تكوينها للسلطان الصالح نجم الدين ، أن تلعب دورا خطيرا فى التاريخ وقد ساعدتهم الظروف الخارجية والداخلية التى أحاطت بمصر فى أواخر العصر الأيوبي على التمكن من الاستمرار بحكم مصر « البلاد والعباد وظلوا يحكمون نحو قرن وثلاث (٦٤٨ - ٧٨٤هـ = ١٢٥٠ - ١٣٨١م) استطاعوا فيها مواجهة المشاكل العديدة التى واجهت المسلمين فى مصر والشام سواء أكانت هذه المشاكل خارجية من جانب الصليبيين والمغول أم داخلية فى صورة مؤامرات لا تنفذ أو أزمات اقتصادية خانقة . كما أقاموا لمصر امبراطورية عظيمة امتدت من جبال طوروس شمالا إلى بلاد اليمن والنوبة جنوبا . ومن الفرات والخليج شرقا حتى بلاد لوبية وبقية غربا ، وقد أسسها بيبرس البندقدارى بسيفه (٦٥٨ - ٦٧٦هـ = ١٢٦٠ - ١٢٧٧م) ودعمها الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٩ - ٧٤١هـ = ١٣٠٩ - ١٣٤٠م) بالمقل والسياسة .

إن المتأمل ، للعصر المملوكى ، تأخذ الدهشة والعجب حقا أمام هذا العصر الذى يجمع بين أطراف المجد والهوان معا ، انه عصر المتناقضات التى لم تعرف الأمة العربية له مثيلا ، فيقدر ما هو حافل بالمنجزات الحضارية والقومية والعسكرية التى تأخذ بالألباب ، لتشهد أعظم حضارة اسلامية عرفتها العصور الوسطى ، بقدر ما يعجب المتأمل لهؤلاء المماليك الغرباء . . الذين استماتوا دفاعا عن العروبة والإسلام ويدهش من أمر هؤلاء الأجناد المغامرين ، الذين يبيعوا فى أسواق النخاسة صبيانا بدنانير معدودة فأضحوا ملوكا عظاما ، حتى بعد أن مسهم الرق . . وقد استطاعوا أن ينشئوا أكبر دولة عربية اسلامية عاصمتها مصر القاهرة بعد سقوط دولة بنى العباس واقعا سنة ٢٤٧هـ . وأن يتمتعوا كذلك عمل صلاح الدين يوسف الأيوبي فى وقت عجز فيه خلفه أنفسهم عن ذلك . . فأجهزوا على الصليبيين ، وردوا جحافل التار البربرية عن الشام ومصر ويعلم الله وحده ماذا كان يمكن أن يكون مصير الاسلام نفسه والحضارة العالمية أيضا - لو استمر الطوفان المغولى المدمر مكتسحا مصر إلى اوروى .

وعلى الرغم مما يقال من أن هذا العصر المماليكى حافل بالمتناقضات - وهذا لاجدال فيه - فإن ثمة ومضات ذهبية باهرة فى

تاريخ مصر المملوكية هى التى أقام عليها القاص الشعبى ركائز سيرته ، وعالج فى ضوئها - سلبا وإيجابا - قضاياها الاجتماعية والقومية ، ذلك أنه ويقدر ما كان هذا العصر حافلا بالانتصارات السياسية الدولية ، بقدر ما كان حافلا بالإنقلابات المحلية ، ويقدر ما كان حافلا بالانتصارات العسكرية الخارجية ، ويقدر ما كان حافلا بالثورات الداخلية . . ومع امتداد هذا العصر ، فى عتق الزمان أكثر من قرنين ونصف (٦٤٨ - ٩٢٢هـ = ١٢٥٠ - ١٥١٧م) فانه لم يعرف الاستقرار والأمن جزئيا فى حياة رجلين - هما الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون وابنه الناصر . . وبهذا كله تشي فى وضوح أدبيات هذا العصر ومصادره التاريخية وموسوعاته الأدبية والفلكلورية والانتوجرافية ، ولم يكن حكم ابن عثمان أسعد حالا من حكم المماليك - إن لم يكن أشد وطأة وأبلغ هوانا ، فقد فقدت مصر حريتها واستقلالها وباتت إيالة عثمانية هامشية يرنع فيها شذاذ الأرض وأفاقوها ولصوصها ، فكانوا أشد على المسلمين من الفرنجة كما يقول مؤرخو العصور الاسلامية الوسيطة مع أنهم سيطروا على مصر باسم « الاسلام » وهم - بالحق - مستعمرون دينيون ، واحتلالهم للبلاد ضرب من الاستعمار الدينى إن صح التعبير .

وكان طبعيا ، أن يكون المطلب الشعبى الأول فى جميع الثورات التى قام بها الشعب المصرى هو نفسه لم يتغير على مدى ستة قرون (١٢٥٠ - ١٨١١م) ، إنه البحث عن العدل ورفع الجور ودفع الظلم وإقامة الشرع . . الأمر الذى تسمى سيرة الظاهر - كما سنرى وشيكا - إلى تحديده وشجبه ، وتقويمه ، ومن هنا كان من الأهمية أن نشير إشارة عابرة إلى طبيعة الواقع الاجتماعى والسياسى الذى عاشت فى ظلاله الأمة المصرية والعربية وأنداك ، مما اقتضى قيام كثير من الثورات الشعبية ، ومنها ثورات أهل الريف ، وانتشار الزعار وكثرة الحرافيش والعيان والعيارين والشطار وقطاع الطرق ، حتى خيفت السبل وتعذر الوصول إلى البلاد الا بركوب الخطر العظيم ، وتزايدت غباوة أهل الدولة ، وأعرضوا عن مصالح العباد ، وانهمكوا فى الملهذات ، وحتى المحتسب الذى كان عمله يتعلق بالأدب العامة ونظام الأسواق ، ومراعاة الأمانة فى المعاملات التجارية ، وآداب الطريق ، ابتز الأموال من الناس ، وخالف طبيعة عمله وسائر الفساد الشائع حوله ، خاصة وأن ولاية الخطط السلطانية والمناصب الدينية . بالرشوة كالوزراء والقضاة ونيابة الاقاليم وولاية الحسبة وسائر الاعمال ، وجاءت السيرة الظاهرية - آخر الأعمال الملحمة العربية - عملاقا يعكس هذا الواقع وشجبه ، ليرسم فى ضوئه الواقع الاجتماعى المنشود ، ويساهم فى بناء المجتمع المثالى ويحدد مواصفات الملك العادل الذى تطمح الرعية الى وجوده (من هنا كان الاسم الكامل لسيرة الظاهر بيبرس وعنوانها هو : سيرة الظاهر بيبرس ، تاريخ الملك العادل صاحب الفتوحات الشهيرة لاحظ الترتيب : العدل الداخلى ثم الفتح الخارجى) . غير أن المتأمل كذلك للعصر المملوكى الذى اختارته السيرة مسرحا تاريخيا واجتماعيا وسياسيا وحضاريا وقوميا وعسكريا

لأحداثها ، لا يملك إلا أن يحزن ، على الرغم من كل السليبات ، لحظات باهرة تدين لهم بها مصر ، في تاريخها الطويل ، لقد كانت أمور الدولة المملوكية في أيام حكم الظاهر بيبرس أو الناصر محمد بن قلاوون مرتبة ومنظمة ، وتقاليدها راسخة ، وهذا ديوان رسائلها شاهد على كثير من هذه النظم ، والشعب المصري يستغنى بظلال هذا النظام في زراعته وتجارته وصناعاته وفنونه ، وللجد وقت وللعب وللهمز أوقات . . . ولا تتمالك النفس الشاعرة إلا أن تحس بما كان لهذا العصر من أبهة وفخامة وبهاء . . . ومن ثم فلا تعجب أن نقف آخر السيرة الشعبية العربية ، تسجل هذا التاريخ وبخاصة في أزهى عصوره ، تشهد المثال لملك عادل ، وترسم النموذج لمجتمع مثالي ، مجتمع يتمتع بالاستقرار والكفاية والأمن والإنصاف ، ليأشرف الناس في ظلهم حياتهم العادية . . . وهي الغاية التي وجدوها - تاريخيا - من قبل في عهد الظاهر بيبرس مؤسس هذه الدولة التي ينتمى إليها قلاوون وولده .

إن المعادلة الصعبة التي واجهها الحكم في العصر المملوكي وماتلأه تكمن في الموازنة بين تحقيق العدل الاجتماعي والوحدة القومية معا ، وبها يتحقق الاستقرار في الداخل والأمن في الخارج ، فكانت الانتصارات الرائعة والأجساد القومية والحضارية هي مردود هذه المعادلة الدقيقة . وإذا كان الواقع التاريخي إبان عصر المماليك قد عجز عن تحقيق هذه المعادلة ، باستثناء عصر كبار السلاطين العظام (بيبرس ، المنصور قلاوون وولده الناصر) فإن السيرة - باعتبارها عملا أدبيا - قد عالجت الأمر على نحو آخر ، مثالي ، وعلى نحو كلي ، ودائم بما يبنى أن تكون عليه المجتمعات القومية . . . لهذا لم يكن محض مصادفة أن تكون سيرة الظاهرة بيبرس هي آخر السير الشعبية العربية إذ تكمن فيها أزم القضايا لبناء المجتمع وتحقيق الذات القومية . . . في الصورة المنشودة والثالية من جهة نظر المجتمع الشعبي المصري ، الذي أبدع هذه السيرة وتذوقها ورددها قرونا طويلة ممتدة .

وتتحدد في ضوء مشكلات الواقع التاريخي قضايا العمل الأدبي الشعبي فكانت القضية المحورية التي شرعت سيرة بيبرس في معالجتها رد فعل صارخ لواقع اجتماعي خاطيء سمته الأولى الجور الاجتماعي أو الفساد الداخلي والذي كان بدوره رد فعل لواقع سياسي خاطيء سمته الأولى التمزق السائد بين أجزاء الوطن العربي . وكان على السيرة عبر بطلها بيبرس ، أن تعيد بناء الواقع الاجتماعي والسياسي معا ، فتحقق بذلك كفاءة العدل الاجتماعي وكفاءة العدل السياسي والوحدة القومية ، وبذلك يتكامل بناء المجتمع المثالي المنشود ، كما يتوسم الوجدان القومي ، ويسعى إلى تحقيقه في هذه السيرة .

ولم يكن عبثا أن تكون الأنماط البطولية المساعدة هنا مختارة بعناية من أجزاء الوطن العربي . . . فإذا كان بيبرس هو البطل الرامز إلى المفهوم الجديد للمروية . . . فإن الأنماط البطولية المساعدة هي النماذج الرامزة إلى وحدة الصف العربي ، وتكافله القومي . . . فهذا عثمان بن الحنبل ، ابن البلد المصري ، وهذا جمال الدين شحبة ، ومن رواه آل الحوراني وغيرهم القادمون من (بر الشام) وهناك سلطان البحر

المغربي أبو بكر البطرني من طنجة ومملكة مراكش الغرب وابن ملكها ، كلهم قادم لمساعدة بيبرس ، رمزا فيا لهذا التكامل القومي . . . وجميعهم يعمل تحت أمر بيبرس ، ومصر في موقع القلب ومركز للوحدة السياسية والعسكرية والحضارية ، لتحقيق غاية واحدة هي مواجهة الغزو الخارجي برا وبحرا . . . وكان يضمهم جميعا مجلس واحد ، أشبه بمجلس قيادة مشترك ، سياسيا وعسكريا .

ويرى أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس في شخصية عثمان بن عفان الحنبل ، انعكاسا للرغبة الشعبية المكبوتة في ممارسة الحكم ، حكم نفسها بنفسها ، وتأكيدا لرغبة شعبية جامحة الإصلاح بحيث أن القاص جعل عثمان يقوم من بيبرس مقام الحاكم واليد معا . وهي رؤية صحيحة ، تؤكد وقائع السيرة ، حيث عثمان يرى نفسه كفتا أكبر رأس في مصر كلها ، إذ ما يكاد يرتد بيبرس منصبا ما ، حتى يشترط عليه عثمان - أن يكون له مثل المنصب . ولهذا دلالة في أن سلطات بيبرس سلطات شعبية ، وأغايات الحكم أغايات شعبية ، وليس ثمة تضارب بينهما ، إذا اتحدت الرؤية والهدف ولهذا كان « عثمان » ينبري لمحاربة الشر والفساد . . . أن ينتظر أوامر من بيبرس . . . فمثلا إذا تولى بيبرس منصب « وال مصر » قبل أن يكون سلطانا أو كاشفا أو ملتزما أو محتسبا ، اشترط على عثمان أن يكون هو والى مصر الصغير ، أو الكشاف الصغير أو المحتسب الصغير ، وهكذا في كل وظيفة تولاهها بيبرس ، وما أكد ما تقلد من مناصب ووظائف ، كما يرى الباحث كذلك في هذا التقليد الذي اتبعه بيبرس مع عثمان مقولة أخرى ، على غاية الأهمية ، هي أن الإصلاح لم ولن يتم بقرار يصدره الرئيس وتفرضه السلطات ، بقدر السيف وحده ، ولكن بفضل تعاون المجموع مع صاحب القرار . . . ومشاركتهم معه في اتخاذ هذا القرار فيستشعرون أنه نبع منهم واليه ، إذ لولا عثمان بن الحنبل الذي يقوم من بيبرس - في الإصلاح الداخلي - مقام العقل المخطط واليد المنفذة ، والعين الحارسة ، ما كان خط بيبرس في مصر ، بخير من خط سابقة من الولاة والسلاطين الذين لا قوا حتفهم على يد عثمان بن الحنبل نفسه .

وبعبارة أخرى ، أن مسئولية الإصلاح مسئولية مشتركة بين الحاكم والمحكوم . . . تقوم على التعاون لا الاستعلاء . . . تلك هي إحدى الرؤى الشعبية الملحمية الجديرة بالتنويه في تلك السيرة ، كما تؤكد السيرة أن مشكلة الفساد في مصر ، لا تكمن في رأس النظام فهو الملك الصالح كاسمه - ولكن مع القائمين على تنفيذ النظام أو بلغة عصرنا « مراكز القوى » ومن ثم كانت فرحة الملك الصالح بيبرس ، وتأنيده له ، ومساندته بطريق غير مباشر ، حتى لا تعرف حقيقة رسالته التي دلت عليها الرؤى والاحلام والنبؤات « قبل الألوان » . . . ويتولى بيبرس منصب « ملتزم بنها » ويبدأ في إعادة الحقوق إلى أصحابها وينصف المظلومين ويقضى على رؤس الفجور والفساد والشر والظلم والبغى ، وبخاصة ضد أولئك « الأعراب » الذين كانوا يغيرون على القرى الأمنة ، فينهجون ويفتكون ويقطعون الطريق ويخونون الرقيق ، هؤلاء الأعراب الذين « ما لهم زمام ولا أمان » ولا يعرفون الملك .

فإذا ما انتهت مهمة بيبرس في بنها على خير وجه . . . استدعاه الملك الصالح ، ليقلده منصب « سلاح دار » السلطنة ، ليكون دائما حاضرا في الديوان تمهيدا لاكتساب الخبرة اللازمة ، وأعداده لدوره الذي يعلمه الملك - ثم إذا ما وثق من أن بيبرس قد قام بتلك الوظيفة على خير وجه ، نقله إلى وظيفة أخرى هي « أمير قصص » ينقل اليه شكوى المظلومين وهو أمر من الأهمية بمكان ليس تدريبا أو تمرسا لبيبرس على طريق الحكم ، ولكن حتى يقف بنفسه على مواطن الجور والفساد ، ومما هو جدير بالذكر بعد ذلك أن هذه الوظائف جميعا لا ترضى عثمان بن الحنبل ، ابن البلد ، أو بالاحرى لا ترضى القاص الشعبي الذي يجب بيطله مواطن الشر والفساد في المجتمع ، فإذا بابن الحنبل ، الطامح يطلب إلى الملك الصالح نجم الدين أيوب أن يسمح لبيبرس ببناء « قيصرية مملوك حارة » بدكاينها وبيوتها شريطة ألا تخضع لأشراف المحتسب أو والى مصر القاهرة ، فيوافق الملك الصالح ، الذي ينظر بعين الغيب دائما ويشعر ابن الحنبل نفسه في بناء قيصرية « نموذجية » (شكلا ومضمونا) لتكون نموذجا مصغرا لمصر المنشودة نفسها أو قل المجتمع المثالي الذي يحلم القاص بتحقيقه . يبدأ في تعميرها بآرباب الحرف والصنائع وغيرها ويشترط عليهم بيبرس وابن الحنبل شروطا مثالية في البيع والشراء . . . تكشف عن طبيعة العلاقات التي ينبغي أن تكون بين أبناء الشعب كما تكشف في الوقت نفسه عن نقيضها « القائم » أو السائد في الواقع ، فإذا الفتن والتزوير والتدليس والتلاعب بالأسعار ، ورداءة الأصناف وتنظيف الكيل والقدارة والاهمال وغش العملات . . . الخ ، وسمة الحياة في مصر كلها ، وأمام هذه « المثالية » التي اشترطها ابن الحنبل في الواقع وأشرف على تنفيذها ترفع من شأن هذا النموذج « وصارت هذه الحارة لامثيل لها ، وسرعان ما استقطبت كل الطامحين إلى مجتمع « مثالي » أو المدينة الفاضلة ، حتى اضطر بيبرس إلى إنشاء أربع حارات أخرى مماثلة ، وكلها أخذت في النمو والازدهار حتى اشتهر أمر هذا المجتمع المثالي المنشود « الذي أسسه بيبرس بمشورة ابن الحنبل وأشرافه ، وقد عم أهلها الأمن والاستقرار والرخاء والحب والثقة ، وأصبحت كل حارة « كالعروس المجلية » وكان طيبعا أن يصطدم بيبرس برؤوس الفساد والشر من أصحاب المناصب والمراكز الحساسة في الدولة المستفيدين بالتأييد من حالة الفوضى والانحلال الضاربة أطناها في أرجاء البلاد ، وأصبح وجود بيبرس على هذا النحو بينهم مصدر خطر يهددهم ويكشفهم ، إذ لا مكان لهم في مثل هذا المجتمع « المنشود » الذي يسعى بيبرس لبنائه وكان على رأسهم قاضي قضاة المسلمين صلاح الدين (جوان) الذي هو في حقيقة أمره جاسوس صليبي . . . حيث لم يعد ثمة مجال لمثله من العملاء إلا في مجتمع فاسد تحكمت الرشوة ، ويحمي وجوده بين أفرادها بالمال والجاه ، على حساب « الشعب » ومن ثم لا غرو أن نرى (جوان) وقد راح يحرض الوالى حسن أغا على حرق هذه الحارات « ولشد ما يحزن أن نكشف أن والى مصر المسلم - كان كذلك مسيحيا في الباطن وأكبر سكير عرييد لا يعرف من دنياه إلا الخمر

والفساد والضللال والغش والفجور - وأحرق حسن أغا الحارات بمن فيها » ولكن من يقلد على حارة بيبرس التي يحميها « ابن الحنبل » ؟ وهذه تنكيره إلى الاستعانة بكبير مقدمى الدرك « المقدم مقلد » وإذا بنا نعرف أن كبير مقدمى الدرك في مصر هذا « من أولاد الزنا » ورأس كل حرامى . . . وله رجال من تحت يده أيضا تسطو على البلاد في الليل . . . حتى القوادين يعملون من تحت يده ، وهو لا يخشى الملام ، لأنه تربى على أكل الحرام وهو « مقلد بالشر » حقا على حد تعبير السيرة ، يأوى إليه كل الخارجين على القانون ، وجميع اللصوص والقوادين ، فيستر عليهم في مقابل أجر « معلوم » ثابت . . . اتاوة يفرضها عليهم في مقابل أن يحميهم من طائلة أى قانون .

ولعل موقف بيبرس المشرف - تاريخيا - من « حرافيش مصر » وبخاصة في أيام المجاعات ، خير دليل على ذلك . وبينة التجار ، البيئة التي كانت تحفل بها السيرة كثيرا ، كانت طبقة « فوق القانون » ذلك أن « قانون الدولة » في نظرم لا يطق إلا على الحماية واللصوص من حرافيش الشعب وفقرائه ، أماهم فلمهم قاتونهم الخاص ، وليس من حق بيبرس أو حتى (السلطان) أن يحكم بينهم بغير قانونهم ، ولكن بيبرس يرى الفساد مستريا في هذه الطبقة التي اختل قانونها « الخاص » وأصبح القوى فيهم يأكل الضعيف ويفترس الكبير فيقتهم بيبرس أن القانون « للجميع » وليس لفئة على حساب فئة ولا بد للعدالة أن تأخذ مجراها للجميع ولا بد من « سيادة القانون » ولكن عبثا يقتنع به التجار الذين لا يرون في بيبرس أكثر من جندى مملوك عليه أن يطبق قانونه على غيرهم . . . وعندئذ لم يجد بيبرس بدا من الاصطدام بهم ، ليقتضى على ما تمارسه هذه الطبقة من ضروب الفسق والتدليس والاستغلال . وأصبح الناس في مصر ، ولأول مرة ، متساوين أمام القانون يخضعون لقانون واحد . . . ليرفع العامة بعد ذلك أصواتهم بالدعاء له . . . ويلهجون بالثناء عليه . . . وبذلك نال بيبرس رضا السلطان والرعية معا « وأصبحت البلاد كالرمانة » بعد أن طهر بيبرس بيتهم من ضروب الغش والتدليس والتطفيف في الكيل ، كما أمرهم « بالعدل والإنصاف » كما فعل في حاراته من قبل ويعدده التجار وأصحاب الحرف بذلك ، ولكنهم سرعان ما يعجزون عن الوفاء بوعودهم ذلك أن وراءهم « محتسبين لا يرحمون » ، ويفرضون عليهم الاتاوات ، المادية والعينية مما تنوء بحملها دخولهم الصغيرة . . . وعندئذ يعذروهم بيبرس ويعفو عنهم ليكون الصراع بين « المحتسب » الذي لا يابيه لنصائح بيبرس ، وشرع في التآمر على بيبرس غير أن بيبرس يتمكن منه ويقتله جزاء وفاقا على ظلمة وبغية واستغلاله وظيفته « أسوأ استغلال » وسرعان ما يولى الملك الصالح بيبرس في هذه الوظيفة كذلك « حتى ينظفها مثلما نظف الولاية » ، وما ان يياشر بيبرس هذه الوظيفة حتى يبطل كل الاتاوات والرشاوى التي كانت تفرض على آرباب المهن والطوائف والصنائع ، ويأمرهم بالعدل والإنصاف وقد التزموا بذلك بالفعل - بعد أن أزال بيبرس دوافعه وأسبابه ، وبعد أن نزع عنهم كل ما كان يفرضه عليهم المحتسبون من إتاوات باهظة كانوا

يحيرون على تحصيلها وجمعها من دم الشعب نفسه ، ومن ثم غدا العدل والانتصاف والامانة بينهم وبينهم في كل معاملاتهم وقد راحوا يتصورون - لأول مرة - الصعداء .. ويبرسون دائما لا يكتفى باصدار الأوامر ، بل يتابع بنفسه أو بواسطة عثمان بن الحليل ، في الأغلب الأعم ، فمن استقام أكرمه ببرس ، ومن انحرف عن جادة الصواب وتلاعب في قوت الشعب قتله « حتى شاع في مصر بأن المحسوب الجديد رجل جبار .. حتى خاف أصحاب الحرف وأرباب الصنائع .. ولم يبق أحد منهم يبيع الا بالكيل المطلق ، وبالميزان المطلق ، وجميع الناس تركوا الباطل ، وابتغوا الحق وصارت البلد متمشية على طريق حبيدة والبيع بالعدل والانتصاف ومن الطريف أن ببرس يكتشف أن بعض وزراء السلطان ، كانوا يشاركون المحسبين الاتوات والرشاوى في مقابل أن يتفادوا عن تلاعبهم بالكيل والميزان والسعر والصف .. فيقتضى ببرس عليهم كذلك وعندئذ استقام كل منهم وياح بالحق والانتصاف ، وشاع العدل في الناس جميعهم ، وقد دعا له الفقراء .. والمساكين .. ولم يبق أحد يتعرض لصالح وأخذ ببرس الدعاء من جميع الاماكن . وظل ببرس في كل مرة يرفض حكم مصر ، في الوقت الذي لا يزال فيه قائما برسالة في الداخل ، يحملها ويدعو اليها ويطلبها على جميع الامراء من المماليك ، حتى ليقتل ببرس أحد أبناء الملك الصالح الذين تولوا السلطة ، لكونه لم يتورع عن شرب الخمر بينما رعى المعارك دائرة بين المسلمين والصليبيين .

وما أن يتولى ببرس عرش مصر وسلطتها .. وتتواصل النبوة تحقيقا حتى يشيع الاستقرار السياسي الذي اقتضاه الناس .. كما استقرت من قبل الأنظمة الاجتماعية والاقتصادية والادارية والأمنية . ولعل من أطرف المواقف هنا ، وأكثرها دلالة ومعزى ، هو المعزى أليك التركماني عندما تولى عرش مصر حيث يندر بالخلاص ببرس .. فعزله عن جميع مناصبه .. غير أن « الشعب » ممثلا عثمان بن الحليل والعلماء ورجال القضاء والعامه ، تقف الى جانب ببرس ، رمز الخلاص آنذاك ، فيقيم له عثمان بن الحليل « ديوان العدل الشعبي » في مقابل الديوان الرسمي الذي يترأسه أمير التركماني في سلطان مصر آنذاك .. فاذا بهذا الديوان الشعبي يحل محل العدل الذي عجز أليك - أي السلطة الرسمية - عن تحقيقه ، ولا غر أن يشيع هذا الديوان الشعبي الجديد بين الناس جميعا فراحوا يحتكمون اليه ، ويشرع القاص في عقد مقارنات لطيفة للقضايا مشترعة على الديوانين الرسمي والشعبي معا .. فاذا « الديوان الرسمي » برئاسة المعز أليك يخضع للأهواء والوساطة والرشوة ، فضلا عن غيا قضائه وجهلهم ، وكادت مصر في عهده تعود سيرتها الأولى ويتفشى الظلم والجور ، لولا وجود هذا الديوان الشعبي الجديد الذي أنشاه عثمان لببرس ، ووقف علماء مصر وأشرافها الى جانب هذا الديوان الشعبي وقد شهدوا جميعا لببرس بالعدل في الاحكام وبأنه لم يظلم أحدا أبدا وكما ذكرت كان يحل للقاضي أن يرفع قضايا مشتركة ، أو هي عنها الى الديوانين ، فيعرضها مرتين وعندئذ ندر « المفارقة » في الاحكام ودوافعها ، فاذا أليك وهو سلطان مصر يعجز عن أن يقيم عدلا أو ينصف مظلوما ، إذ أن مبررات الحكم عنده تخضع للأهواء والمصالح الشخصية ، والرشوة .. الخ ، وطبعي أن ينصرف الناس عنه « ولم يعد في ديوانه الا المناقون » ، وقد ذهب الجميع الى ديوان ببرس الشعبي الذي يعكس رغبة « شعبية » جامحة لاقامة العدل ، وفق موازين ومعايير إسلامية وملتزم بالشرع الحنيف .. وقد ضجت ألسنة الناس وأفتدتها بالدعاء لببرس ومبايعته ، في ديوانه الشعبي ، أو « حكومته » ، كما ورد في تعبير السيرة أيضا - بل أن هذه المبايعه سرعان ما تأخذ طابعا سياسيا ، فيقول العلماء والأشراف والعامه لببرس : « أنت من الآن حاكمنا ، وإن أردت عزل أليك عزله ، وإن أمرت بطرده طردناه ، ولكن ببرس لم يشأ تفنيت وحلته الصف ، وأثر الخضوع لأوامر أليك .. فأليك في رأيه لا يزال ملك الاسلام حتى ليتأمر أليك عبثا ضد ببرس إذ أن الشعب اختاره سلطانا شرعيا لهم . يشهدون فيه الحاكم « المثالي » المتعطر . وما أن يوافق

ببرس على أن يتولى سلطة مصر ، حتى يأتي على لسان جمال الدين شبيحة (صوت الشعب العربي) ، عند البيعة العامة « عليك بالعدل والانتصاف ، فإن وليتك على مصر والشام ، وسائر بلاد المسلمين ، ما دمت على طاعة الله ، فإن تغيرت عن الحق ، فأنت معزول ، فرضى ببرس بذلك ، كحاكم مثالي ، في مجتمع مثالي .. يطمح الى تحقيقه الوجدان الشعبي بالتأكيد حيث « لم تعد الرياسة وراثية كمشيخة القبيلة بل غدت بالانتخاب .. وما أن يعتلى ببرس العرش ، ملكا للإسلام والمسلمين حتى يحرص أن يكون « قاضي ديوانه » هو « الشيخ العزيز عبد السلام » ، وكان من قبل مضطهدا من قبل الملوك والسلاطين ، فألبسه ببرس حلة القاضي قضاة المسلمين « وأعاد اليه مكانه وقربه اليه ، كما قرب كذلك « الشيخ ابن دقيق العيد » ، وغيرهما من العلماء الأتقياء الصالحين والأشراف والسادات البكرية .. وأخذ في إزالة الأحقاد والضغائن « المزمنة » بين المماليك الشركية والبحرية والمماليك الكردية والتركية .. وهي الأحقاد والضغائن التي كانت تؤذي الى الفتن الداخلية شبه اليومية

وعندما اطمان ببرس لسلامة الجبهة الداخلية ، تفرغ للجبهة الخارجية ، وشرع في مقاومة العدوان الخارجي « القادم من الشرق والغرب على السواء .. ثم نشر شعار تلك الدولة التي أنشأها ، وقد أمر به أن ينقش على كل ييارقه ، في الداخل والخارج . وكان ذلك الشعار هو « لا ظلم بعد اليوم » لا أفلح من ظلم وعندئذ ينتهي ديوان الأسطى عثمان بن الحليل .. أو يؤذن دوره بالانتهاء .. ولم يعد من أهل الدنيا ، ويتفرغ للعبادة ، ويصبح « وليا » و« درويشا » يكشف عنه الحجاب ، ويشغل وظيفة شريفة في الدولة الجديدة ، هو أمير بخور السلطنة ، ليبدأ دور جمال الدين شبيحة مع ببرس في المرحلة الجديدة مرحلة « الجهاد القومي والديني » ومقاومة العدوان الخارجي ولعل تلك النهاية التي إنتهى اليها الدور العظيم لعثمان بن الحليل ، تؤكد حقيقتين في حياة الشعب العربي في مصر ، الحقيقة الأولى إنه شعب صناعته الحضارة والسلام والحقيقة الثانية : اصراره على أن يحقق له الحاكمون ، العدل الاجتماعي والاستقرار السياسي والأمن الداخلي حتى تكون مصر كلها « قاعدة » عسكرية واقتصادية وسياسية كبرى تمد ببرس بالمال وال السلاح والمؤن والغذاء في حملاته الخارجية الكبرى في الوقت الذي ترفض فيه « سائر بلاد المسلمين » أن تمد ببرس « بالمال اللازم لتجهيز حملاته العسكرية المتتابعة .. حتى ليكن ببرس أسى وحزنا على هذا الموقف السلبي لسائر بلاد المسلمين ، وجدير بالذكر أن ببرس - في المرحلة الثانية - مرحلة الجهاد الخارجي ، لم ينصرف عن العناية بالداخل التي تعد أساسا النصر الخارجي .. فما أن يعود بكل غزوة من غزوات الجهاد محملا بالفنائم والأسلاب ، حتى بشرع - تاريخيا وملحميا - في الإصلاح من حال البلد في الداخل واستئناف البناء ، كذلك يبادر بتوزيع « الفنائم » التي يحصلها من الفتوحات على الرعية حتى يرغبهم في القتال وقت الحرب ، وليس هذا فحسب ، بل نراه يصطنع المناسبات اصطناعا ، لينعم على الرعية

« والقصد بذلك الاحسان الى الفقراء والأيتام » ويظل هذا حاله « حتى اكتفى الناس » ، ولم يبق منهم من يريد الاحسان ، ثم لا يلبث أن يلبس ثياب التبديل « التكر » بين آونة وأخرى ، ويخرج فينمى ليلا ، ليفق بنفسه على أحوال الرعية اذ لا بد من أن أشق البلد تحت التبديل - أي ملابس التكر - حتى أنظر حال رعيته في زمن دولتي ، فانا أعلم أن يوم القيامة يسأل الله كل راع عن رعيته « صورة رائعة لحاكم مثالي .. تذكرنا ، بموقف الخليفة العظيم عمر بن الخطاب .. وسياساته في رعيته ، ولم يكن هذا حال ببرس في مصر ، بل في كل بلد يفتحه ، أو يضمه الى دولته ، فما أن يولى عليه واحدا من قبله « نائبا عنه في الاحكام » حتى يأمره بالتزام « العدل والانتصاف » ويحذره من « الجور والإسراف » فالظلم ان دام دمر ، والعدل ان دام عمر .. ويظل هذا شأنه ، محققا بذلك صورة الحاكم المثالي في المجتمع المثالي « كما يطمح اليه القاص ، ويحلم به المجتمع الشعبي ، ولهذا لا غرو أن يلقب الظاهر ببرس ، على غلاف السيرة وخلالها .. بالملك العادل ، تأكيدا لصفة العدل التي لازمت حكمه وعصره وهو لقب لم يحظ به إلا في السيرة - جنب الى جنب مع اللقب التاريخي له وهو « الملك الظاهر ببرس » ذلك أن العدالة السياسية لا يمكن أن تتم بمعزل عن العدالة الاجتماعية .. بل بتكاملها تتكامل صفات المجتمع المنشود كما يتصوره الوجدان الشعبي

ومن خلال تحقيق هذين الأمرين : العدالة الاجتماعية والعدالة السياسية - أو بتعبير آخر بتحقيق الموازنة بين كفالة العدل الاجتماعي ، وكفالة الوحدة القومية في مواجهة الغزو الأجنبي استحق ببرس أن يكون بطلا ملحما وقوميا واستحق الخلود في ذاكرة الشعب العربي ولضميره زمانا طويلا . وانفرد عن غيره من أبطال الملاحم الأخرى بأن استقطب فيه القاص الشعبي تصورات الحاكم المثالي العادل « كما ينشده وجدان هذا الشعب العربي قادرا على « حراسة الدين وسياسة الدنيا » بلغة المؤرخين القدماء الباحث عن العدالة ورفع الجور والظلم وقد ناء كاهله به زمانا طويلا ، وهكذا يلتقي التصور الملحمي الشعبي مع التصور الاسلامي الشرعي ، فالحاكم الكامل يتج عدالة كاملة وهو يحمي شعبه من العداء في الخارج ، ومن الجور في الداخل . وهو يهتم بتنفيذ القانون واحترامه ، وهو كريم متعبد شجاع ، يعير أذنيه للأتقياء ، وعقوته سريعة واثابته جزيلة ، وهو ينشر أسباب السعادة في كل أرجاء البلاد . ولهذا لم يكن عبثا أن تتكلم ضد ببرس مراكز القوى والشر والفساد والبغى في المجتمع وأن تتحالف جميعا ضده وضد الشعب ولكنه - بفضل وقوف عثمان بن الحليل ، ابن البلد .. ابن الشعب ، الى جواره ، استطاع أن يتصر عليهم جميعا حتى طهر المجتمع منهم وأنشأ « المجتمع المثالي » المنشود .. ولم يكن عبثا كذلك أن يظهر ببرس ، منذ الصفحات الأولى للسيرة ، على أنه البطل المخلص أو البطل المنتظر ، الذي يحظى باكبر قدر من الألقاب من ناحية وأن يظفر بعشرات النبوءات والرؤى التي تبشر بمجيئه وتحقيق الخلاص على يديه .. بعد أن طال انتظاره . وتحفل السيرة



عارف الربابة

شخصية ابن البلد في السير الشعبية :

الأسطى «عثمان بن الجبلى» من الشخصيات غير التاريخية في السيرة، ولكنه قاهرى من أبناء الحسينية، أى ابن البلد من أصحاب المهن البسيطة... وقد شرع القاص - كالمعتاد - فى تقديمه تقديمًا طريفًا ومثيرًا، وليس هذه المرة لجمهور المتلقين فحسب بل للبطل الملحمى حتى ليستغرق تقديمه ومعرفة البطل به وتوثيق العلاقة بينهما جزءًا كبيرًا من السيرة مليثًا بالاثارة وعوامل التحدى والترقب وذلك منذ بدأ بيرس يبحث عن «رجل سياسى» «مخصوص به» شريطة ألا يكون هذا «السائس» عثمان بن الجبلى، بهذا أوصاه الأغا شاهين وزير الملك الصالح، وغيره كثيرون، لأنه أى عثمان رجل جبار لا يصطلى له بنار فى أرض مصر... لا يبالى من الأكابر ولا من الأصاغر وقد عجزت الحكومة عن مواجهته... وهو كأنه عفريت من عفريت سليمان... وهو من جبابرة هذا الزمان، وهو كبير عياق مصر، له من المشايد ثمانون يجتمعون به فى هذا الزمان، فى ملعب أحمد بن طولون، الذى يطلق عليه «مجمع العياق»... وأهل مصر يوقرونه لقوته وجبروته، ولا يرهبون أحدًا قدر ما يرهبون إذا سمع أحد باسمه «وقفت اللقمة فى زوره» مهما كانت مكانته فهو أبو عياق مصر بغير منازع كما كانت تطلق عليه أمه «الجبلى» وهو الذى قتل الولاة وطرده الوزراء دون أن يحفل بواحد منهم... ولا حتى بيرس، ولا يعمل حسابًا للجندى وغير جندى حتى ليبلغ من خوف قضاة مصر منه أن تجعل الحق باطلاً والباطل حقاً «من أجله، حتى لصوص مصر» لا يخافون من الله مثلما يخافون من عثمان وكذلك «سواس الخيل» وهى طبقة شعبية لا يستهان بها وكان كبيرهم لا يتأديه إلا بعبارة «يا جدى» ويتعيب منه الناس فيتنكبون طريقة ولا يدلون أحد - مهما كان - على بيته إذا كان مطلوباً من السلطة.

ومما هو جدير بالذكر، أن هذا «المتنرد» القادر لم يكن يحترم فى مصر كلها سوى إثنين فقط أحدهما : الملك الصالح نجم الدين أيوب «لكونه ولى الله المجذوب» فى مجتمع يسوده تيار صوفى جارف، والآخر : الشيخ المعز بن عبد السلام، القاضى العادل الحر... وهو احترام له ميراثه ومغزاه كما نرى، ولكن بيرس لم يأبه لكل هذه التحذيرات ولم يعجبه إلا عثمان، فطلق يبحث عنه وكأنما لذه أن يغلب هذا الجبار، ويثبت لنفسه وللناس أنه أقوى منه وأخطر، ورجل كعثمان فيه هذه الصفات التى ذكرنا لا يسهل عليه أن يخضع لغيره... وذلك كانت قصة إخضاع بيرس له من أروع القصص وأحفلها بالمغامرات والعجائب... وقد بات كلاهما يضرر الشر للآخر... وينوى الخلاص منه... فقال بيرس فى سره : أن استطاع خدمتى والاقتله وأريح الناس من شره، هذا كان ضمير الأمير بيرس، وأما ضمير عثمان بن الجبلى فإن مراده أنه يخدم عنده ذلك اليوم، ولما يدخل الليل يقتله ويأخذ ما عنده ويروح إلى حال سبيله.

وكان كل من يعلم برغبة بيرس فى «إستخدام» عثمان يفرغ إشفاقاً عليه ويبادر بتقديم النصح إليه، إذا شاء أن يفوز بحياته، لأن هذا الولد جبار عنيد وشيطان مرید... بتعبير السيرة فى أكثر من موضع، هذا «الولد» الذى قتن القصاص فى رسم صورته فإذا هو شاب أحمر، حلو المنظر، كأنه قالب السكر، جل سبحة من خلق وصور، طويل القامة، غليظ الهامة، عليه ملابس فاخرة، ويده رزة مكتوب عليها «الأجر على الله» وكانت له لحية طويلة، وشارب كبير يخوف به الناس... «بتعبير السيرة» ويذل بيرس المستحيل فى سبيل إخضاع عثمان له... حيث جعل بيرس حياته ووجوده رهناً بإخضاع عثمان ولكن عثمان يرفض أن يستجيب لرغبة بيرس «فهو لا يخدم أبداً ولا عمره خدم الأعداء السيدة نفيسة كريمة الدارين وكان عثمان بن الجبلى، هذا المتنرد «الثائر» يرفض أن يخضع لهذا «الجندى الدخيل» معبراً بذلك عن رفض أبناء مصر لحكم هؤلاء الأجناد «ولكن ثمة مبرر لهذا الخضوع دوماً... ذلك هو «الدين الإسلامى» الذى صهر الناس فى بوتقة حضارية واحدة... ذلك أن

سلاحه، هذه العبارة الدالة «ما عمل هذا السلاح المبارك إلا للفز والفز» والجهد فى طاعة رب العباد... وأن يعلن كل منهم أنه قد «وهد» نفسه وسيفه وفروسه للفز والفز والجهد فى طاعة رب العباد.

ومما هو جدير بالذكر كذلك، أن الجهاد هذه المرة «حرفة» أو «رسالة» الجندى النظامى فحسب، بل كانت رسالة الشعب العربى كله، بمختلف طبقاته وفئاته وطوائفه... لمن يقرأ سيرة الظاهر بيبرس، أن المجتمع العربى كله، قد ساحة قتال، وأن حالة الطوارئ معلنه فى كل مكان، وأرى العامة هى سلوك الناس اليوم، لسب بسيط، فى رأى الشعب قد استشر هذا الخطر المسمى القادم عبر البحر الغرب... وأن هذا الخطر الصليبي قد استطاع أن يحتل مصر له، فى صميم هذا المجتمع وكيانه... حتى لينظر الناس إلى بيرس فى الداخل - وقبل أن يتولى السلطة... إنما كان سيرة الإسلام... يعنون بذلك تحقيق العدل الاجتماعى والقضاء على الشر كلها فى المجتمع، حتى أقام الأحكام بالعدل والانصاف أمر النبى جد الأشراف «عليه السلام».

ومن ثم، فلا غرو، أن يكون الله حافظه من كل سوء يتون بذلك، كيد الأشرار، وغدر العملاء، والأعيب المالك ودسائسهم، وخيانات الجواسيس ومؤامراتهم... ومن ثم استأن أن يعلن الملك الصالح، فى وثيقة تحرير بيرس، وفى وصيته بالملك له، بأن الظاهر «قد أظهر الإسلام ونصره بأزالة مواضع الرهب من طريق المسلمين»، على حد تعبير السيرة.

حتى إذا ما خرج إلى ميدان الجهاد خرج معه الشعب المصرى كله، يخوض هذا الجهاد بالمفهوم الإسلامى... دفاعاً عن الذات العربية، والعقيدة الإسلامية... دفاعاً عن الوجود المشترك، والهدف المشترك والمصير المشترك... حتى أيده الله بنصره المؤزر الممين... ومما هو جدير بالذكر أن السيرة بهذه الانتصارات الملحمية التى حققها بيرس تعيد عصر الفتوحات... أو على الأقل، إمكانية تحقيقه، متى توحدت الصفوف، واجتمعت الكلمة، على الجهاد... الذى هو جبل الله المتين، كما تقول السيرة.

ولهذا لم يكن عبثاً، أن يعلن أحد مؤلفى السيرة، منذ البداية، أن «الجهاد فرض على المؤمنين»، وأنه إنما تخير سيرة الظاهر فكتبها فى كتاب «حيث رأيت محتويًا على نصرة الإسلام، ومذلة الكفرة اللثام».

هذه إذن إحدى سمات البطل الملحمى بيرس - كما ينشده المجتمع الشعبى المصرى - الجهاد فى سبيل الله... بالمفهوم الدقيق للجهاد فى الإسلام، جهاد النفس، وجهاد العدو... أو بعبارة أخرى، ينبغى أن يكون الجهاد الداخلى والجهاد الخارجى... سبيلنا إلى حفظ الذات العربية العامة، بمقاماتها العامة، وما تنشده من مثل قيم إنسانية عليا، لتميش قوة عزيزة، مرهوبة الجانب، من شعوب الأرض جميعاً.

بذلك كثيراً كما لم تحفل سيرة أخرى ببطولها - حتى يأتى فيستل «أمة الإسلام» من حماة المصير الذى آلت إليه الأمور آنذاك : ويحقق المجتمع المثالى المنشود، كما يطمح إليه الوجدان الشعبى تحقيقاً وتأكيذاً للذات القومية فى صورتها الملحمية التمجيدية.

رأينا من قبل، كيف أن بيرس بدأ جهاده فى الداخل، محققاً العدالة الاجتماعية، ليس فى مصر وحدها بل فى الشام الكبير كذلك، فى حلب وحماة ودمشق وغزة والعريش وبيروت وغيرها... وطهر المناخ الاجتماعى من أدران الفساد الداخلى الذى انتهى بهذا التفسخ الاجتماعى الرهيب، على النحو الذى رأيناه من قبل... ومن ثم استطاع أن يعيد توحيد الصف العربى، من مشرقه إلى مغربه، أو بالأحرى الإسلامى... وأن يعيد للأمة العربية وحدة الكلمة مجدداً بذلك وحدة الهدف ووحدة المصير، بعد أن كشف مظاهر التزييف السياسى، (فساد الحكم ودسائس المماليك والأعيان، وعملاء الصليبيين، وجواسيسهم... الخ) ليطلق بعد ذلك لمقاومة الفزو الخارجى الذى تمثل أول ما تمثل فى الصليبيين، فى هذه السيرة، لكن هذا لم يكن لينته من الحرب فى الجهة الأخرى، لمقاومة الفزو المغولى، وأن يكون فى النهاية رمز البطولة العربية فى مقاومة العدوان الخارجى، الصليبي والمغولى فى آن واحد، مؤكداً مرة أخرى، أن الدفاع عن العالم العربى، مسئولية مشتركة وكل لا يتجزأ، وأن وحدة مصر والشام الكبير، هى خير درع للعروة والإسلام فى آن واحد... ولا جدال - تاريخياً - فى أن الأيوبيين والمماليك، لو لم يرفعوا راية الجهاد الدينى وسيلة لوحدة الصف وجمع الكلمة دفاعاً عن أرض الإسلام ما تحقق لهم النصر، فى حروبهم التاريخية، مع المغول أو الصليبيين، أعداء الوطن العربى آنذاك... الأمر الذى سعت السيرة، إلى التعبير عنه تعبيراً مكثفاً، فأضحت الجهاد الدينى فيها وسيلة وغاية فى آن واحد شأنها فى ذلك شأن أية سيرة عربية أخرى... ولم يكن عبثاً أن تجعل السيرة من بطولها الملك الظاهر «ملك الإسلام» ذلك أن الفزوة الصليبية الكبرى نفسها للعالم العربى، كانت قد ارتدت مسوح الرهبان، ورفعت الصليب راية وشعاراً لها... ومن ثم كان «الجهاد» فى سبيل الله، وأرض الإسلام، هو المقابل الموضوعى الذى رفعت الملحمة لواءه، فى مواجهة هذا الفزو الصليبي والمغولى... ولم يشأ الشعب العربى فى السيرة، أن يفرق بين غايات مباشرة، وغايات غير مباشرة، كما تحدثنا بذلك مصادر التاريخ، وإنما كانت نظرة الشعب العربى فى السيرة إلى هذه الحروب فى صميمها، نظرة دينية بحتة... وكانت الحروب حروباً دينية، بالمعنى الدقيق لها، ولكن هذا لا يعنى أن الغايات القومية كانت مفقودة، أو معدومة، بل كانت واضحة تماماً، عند مؤلفى السيرة... كما رأينا منذ قليل... ولا تناقض فى الأمر... ذلك أن الحروب الدينية، كانت فى صميمها، دفاعاً عن أرض الإسلام نفسه... أمام هذا الفزو الدينى الأوروى... ومن ثم كانت حروب السيرة التى خاضها بيرس، جهاداً فى سبيل الله... وفى طاعة رب العباد... حتى ليكتب كل جندى من جند المسلمين على

عثمان عمره ما يخضع الا للسيدة نفيسة ذلك الرمز الروحي والديني الشعبي . ومن ثم كان لزاما على السيدة نفيسة أن تتدخل في أمر هذه العلاقة «الملحمية» بين بيرس وعثمان . . . ذلك أنها كانت تعلم «أن سوف يكون لعثمان على يدى بيرس شأن أى شأن ويكون اللعب بينهما مشروطا ، تحكمه قواعد الفروسية . . . انهما على المستوى الرمزي : السلطة والشعب في مجتمع متغير نحو الأفضل .

ومن ثم ، تقوم السيدة نفيسة بكل رموزها الشعبية الروحية والدينية بالصلح بين الجانبين ، وتطلب الى عثمان أن يكون خادما بيرس المطيع ، على طول المدى ، كما تطلب من بيرس أن يطيع أوامر عثمان ، فانه صحيح النظر ، وأنا نظرة اليكما بالرعاية والعناية ، وتبشر ابن الجبل بأن قد انمحي وعده وأقبل عليه سعده بفضل بيرس ، ثم تؤاخي بينهما بعهد الله وتوثيق ذلك العهد بنفسها . . . ويكون ذلك التأخي بينهما ، مصدر دعة أهل مصر جميعا وعلى رأسهم الوزير شاهين ، مثلا السلطة نفسها «لان هذا الرجل - من جهة نظر السلطة الرسمية الطاغية في البلاد - جبار عنيد وشيطان مريد ، يقتل النفس المحرمة ، ويؤذى الناس بالمكر ، وإنه ليس له دين ولا اعتقاد في يقين وقد قتل لى سبعة ولاه في مصر ، وطردي ثلاث مرات ، ولو وقعت في يده لقتلنى » على حد تعبير ممثل السلطة الرسمية الوزير شاهين أغا . وفى ضوء هذا النص ، الذى يحكى رأى السلطة في عثمان ، انما يؤكد للباحث أن عثمان بن الجبل ، بتمرده على المجتمع انما كان يعكس الفساد الذى اشتري في هذا المجتمع ، وبتمرده على السلطة انما يرمز الى تلك المقاومة الشعبية «السلية» التى ترفض الخضوع لهؤلاء «الاجناد» الذين حكموا باسم الدين ، وعاثوا فسادا في عرض البلاد وطولها . . . ولكن بيرس يصلح بين عثمان والوزير شاهين ، ويستصدر عفوا عاما عن عثمان ، ويلغى الفرمانات السبعة التى صدرت لقتل عثمان ، أما الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجنوب ، والذى كان يحظى باحترام عثمان بن الجبل وان جعلت منه السيرة ملكا دروشا «سليا» عاجزا عن الاصلاح ومقاومة الفساد الداخلى فقد كان أسعد الناس طرا بهذه المصالحة التى تمت بين بيرس وعثمان لسبب بسيط ، انه رأى - وكان قد كشفت عنه الحجاب في السيرة في هذا التأخي رمزا بارزا للتعاون والتأخي بين السلطة والشعب . . . ويعلم جيدا الدور الذى سيلعبه بيرس بالتعاون مع عثمان في سبل تأسيس مجتمع مثالي مشود . . . خال من مظاهر الفساد والانحلال . . . ومن ثم بارك هذا التأخي الملحمي الخلاقي .

ولهذا لا غرو أن نرى الملك الصالح ينصح بيرس ألا يخالف أمرا بعد اليوم لعثمان بن الجبل ، وكذلك السيدة زينب ، والخضر عليه السلام وكثيرا من الأقطاب والأولياء ، كلهم ينصحون بيرس بأن يطيع عثمان بن الجبل لسبب بسيط ، أن أهل مصر أنفسهم لن يخشوا بيرس قدر خشيتهم لعثمان بل ان السيدة نفيسة تؤكد ذلك مرارا لبيرس ، ان «يطاوع عثمان . . . فان لله في خلقه سرا خفيا لا يعلمه الا هو ليس هو رمز الشعب الايجابى ، كما سئرى وشيكا ؟

لهذا لا غرو أيضا أن يصيح عثمان «صوت القدر في السيرة نفسها بعد أن كشف عنه الحجاب وأصبح من أهل الكشف ، فاذا ما خالفه بيرس وقع في مكائد مميتة وقائلة لولا أن يتداركه عثمان في الوقت المناسب .

ولعل أهم ما يلتفت النظر في هذا البطل المساعد أن «ان نموذج لابن البلد الأصيل ، بكل ما ينتم به هذا النموذج من صفات وفضائل ومما ينتم به عثمان بن الجبل أنه دائما «م» «بالكتابة» وبخاصة مع الملك الصالح الذى كان يلجأ الى مظهره بلغة الدراويش الصوفية في كثير من الأحيان ، وهو دائم التردد بين مواعيل مصرية ، ذات مغزى موضوعي يكشف عن أمر أولاد بحداد . . . وهو الى جانب ذلك ، يستعلى بالفكاهة والسخرية الواقع المرير أحيانا ، دائم النكتة يرسلها في أحلك اللحظات والسخرية . . . يتضح ذلك من أقواله وأفعاله وحيله وكيدته ، هذا عما اتصف به من براعة وحذق ودهاء ومنذ أن لزم عثمان بيرس - عنده - في بداية اللقاء بينهما حتى نراه يعاونه في كل أعماله ، ويصحب في كل أسفاره ، ويكون عينه التى لا تنام ومساعدته الأيمن ، حتى ليبرس المناصب العديدة في الدولة بارتضاع بيرس نفسه للوظائف المحيطة التى وكل القاص أمرها لبيرس بغية الاصلاح فاذا نصب بيرس محمدا أو كاشفا أو واليا طلب عثمان أن يكون محتسبا أصغر أو كاشفا أصغر أو واليا أصغر . . . وهكذا وإذا هو الذى يدير جميع شئون بيرس في المناصب ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل اليه ويخلصه من المازق . . . حتى ان بيرس لا يستطيع أن يقطع برأى دون أن يأخذ برأى عثمان ومشورته . . . ومن ثم يرى الدكتور عبد الحميد يونس أن ذلك الدور يكشف عن رغبة دنيئة مكتوبة لدى العامة ، في الاشتراك في الحكم وقدرتهم عليه ومحاولة اصلاحه . . . والحق أن القاص قد استغل شخصية عثمان بن الجبل ، ابن الحسينية ، القاهري ، ليرسم من خلاله ومن خلال علاقته بالظاهر بيرس مظاهر الانحلال والفساد في المجتمع المصرى ، وفي الادارة المصرية ، وفي نظام الحكم فيها ، ليكشف عن انزلال الحكم بكل أجهزته عن مشاكل أهل البلد الأصليين ، ويعكس في الوقت نفسه أساليب تقويم هذه الادارة ونظام الحكم معا .

ثالثا

سيرة على الزريق المصرى وملحمة المقاومة الشعبية المصرية

قبل أن نشرع في الوقوف على المعالجة الفنية لهذه السيرة نرى أن نقدم لها ببعض الملاحظات ، منها ان نواتها الادبية بدأت في حكاية شعبية تسربت الى حكايات الشطار في الف ليلة ، ومنها ان تكامل هذه السيرة في مرحلة الغياب الحضارى جعل شيئا من «التفكير الخرافى» و«الموالم السحرية» يسيطران على بعض الاحداث ويؤثران في

تطورها ، وتحقيق ما تعجز امكانيات الواقع عن تحقيقه ، الى جانب ما تزخر به السيرة من احداث واقعية بطبيعة الحال . . . وكانت براعة القاص الشعبي هنا هي المزاجية بين الواقع (بهزائمه وشاعته) والخيال (بانتصاراته واحلامه) عن طريق حيلة فنية تتميز بها هذه السيرة ، وتعرف باسم «النفيضة» دون أن يؤثر ذلك في بعض الاحداث التى ينبغى أن يكون ايقاعها سريعا في أدب الشطار (ومغامراتهم) أو يقلل من شأن الاحداث الكبرى ، التى ينبغى أن تكون «واقعية» في بطولة الشطار وأدبهم .

وثالث هذه الملاحظات ، أن أبطال هذه السيرة شخصيات «تاريخية» أى لها وجود تاريخى ، فالزريق قد تزعم فتنة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤ هـ . وكذلك كان أستاذنا «أحمد الدنق» (أشطر الشطار الذين رسم السلطان) بتوسطهم سنة ٨٩١ هـ ، ومن قبلهما معا ، كان البطل الشرير فى السيرة ، أعنى دليمة المحتالة ، اودالة المحتالة على حد تسمية المسعودى فهي شخصية تاريخية ، ذاع صيتها في القرن الثالث الهجرى ، في ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعبارة ، وضرب بها المثل في ذلك . وبهنا هنا أن تشير الى أن أبطال هذه السيرة قد استطاعوا أن يحفروا - في مجال الشطارة - أسماءهم في ذاكرة التاريخ ، شأنهم في ذلك شأن سائر أبطال الملحميين ، مثل عترة وسيف بن ذى يزن ، ودياب بن غانم وأبى محمد البطال ، والظاهر بيرس وغيرهم ممن إنتهى البحث التاريخى الى إثبات وجودهم أو بصدد ذلك . . . وهذا يوضح الى أى مدى كان الوجدان الشعبى يرى في إبداعه «تاريخا شعبيا» ينتخب أبطاله من بين «أعلام» التاريخ ، وليس من الضروري أن يكونوا من أبطال الحرب ، وحسب أن يشتهر هذا البطل أو ذاك فى بيئة أو طبقة أو عصر ، شريطة أن يرى فيه المثال أو النموذج الذى يطمح اليه . فقد يكون فارساً أو قائداً فاتحاً ، وقد يكون من الحمقى والمغفلين ، وقد يكون امرأة المصوص الشطار والعيارين والخارجين على القانون ، وقد يكون امرأة فارسية ، أو عالمة ، أو حتى من جماعات الغجر أو النور أو الغوازي والعياق وقطاع الطريق . . الخ . وقد أورد لنا ابن أياس والمقرئزى نماذج من هذا النوع . . . وهو أمر سوف تحفل به سيرة الزريق وسيكون خصمه الأساسى فى السيرة عجوز داهية هي دليمة المحتالة وابنتها الفتاة «زينب» .

ورابع هذه الملاحظات أن مؤلف السيرة المجهول ، شاء أن يرمز الى إحداث عصره بأسماء عصور خلت ، فاستخدم ملوكا كابن طولون وهارون الرشيد إستخداما روائيا لا يعترف الزمن ، «التاريخ» بل أسقطه من حساباته تماما ، ومن ثم ذهب الباحثون الى أن الشخصيات التاريخية هي مجرد مشجب علق عليه القاص أوزار عصره وإنها تعالج بالقول والفعل - شكلا ومضمونا - أحداثا ووقائع تاريخية مملوكة وعثمانية ويكفى تناقضا - تاريخيا - أن أحمد الدنف «أستاذ على الزريق» فى السيرة قد قتل سنة ٨٩١ هـ ، على حين إزدهر مجد تلميذه ، سنة ٤٤٤ هـ . اما دليمة أو دالة المحتالة ، فقد شهد القرن الثالث

الهجرى عصرها الذهبى فى عالم الشطارة والعبارة . وكذلك الجمع بين الرشيد وابن طولون . . . وغيرهم ، وأن يكن لهذا الاختيار دلالات كما سئرى ، فإن الجمع بين المتناقضات التاريخية ، ليس أمرا جديدا على الأداب الشعبية ، ذلك أن العبرة دائما بمغزى التجربة التاريخية ، وهو ما يدفع القاص الشعبى الى انتخاب أحداث بعينها وشخص بآعيانهم والجمع بينهم فى زمن روائى وبيئة روائية لا علاقة لها بالواقع التاريخى المتضارب . . الى جانب إصطناع مواقف وأحداث أخرى «خيالية» بطبيعة الحال .

تبدأ أحداث السيرة بإشارة ذكية ذات مغزى سياسى ، تشير الى تحكم العجم فى امر الخلافة الاسلامية ، مؤداه ان دليمة بنت شهروان جاءت الى بغداد - زمن هارون الرشيد - موفدة من عند ملك فارس ويلاذ اصفهان العجم ، فى مهمة رسمية تعود على أثرها . . ولكنها لم تعد ، فقد طاب لها المقام ، وتناست المهمة الرسمية المنوطة بها ، وطمعت فى مقدمة درك بغداد فتلاعبت بمقدمها أحمد الدنف مشول الأمن فيها وأثارت الفوضى والدعر حتى «ضجت مدينة بغداد من مكربها واحتياها ؟ لانها قهرت أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصبه وجلست مكانه ، وكان ذلك الزمان أيام شطارة وزلاقة وكان الناس تترقى عند الملوك بالشجاعة والعباقة ، فيحبها الرشيد ، وعظم أمرها وقلدها وحقا الذعر ، ورواح يستشيرها فى تدبير المملكة ، وكان أهالى بغداد يخافونها . . ولما صارت صاحبة النهى والأمر عزمت على قتل أحمد الدنف خوفا من أن يسترجع منها محافظة الدرك ، فهرب مع من يلود به من المقدمين والأبطال .

وهكذا انهزم أحمد الدنف ، أمام هذا الغريب الدخيل ، أو دليمة الفارسية ، وبدلا من أن يقف الخليفة الى جانبه فى صراعه ضدها خذله وتخلى عنه على حين قرب دليمة منه وعظم أمرها ، فقلدها هذا المنصب الأمنى الخطير ، بل مضى الخليفة أيضا بغض النظر ، غير أنه بمؤامراتها المعلنه وغير المعلنه التى شرعت تحيكها ، ضد أحمد الدنف الذى اضطر حينئذ الى ترك بغداد ، دون أن يجد الخليفة فى ذلك حرجا . بل حماية له . . وهكذا فقد أحمد الدنف دوره فى حماية بغداد . . . وقد وصفته السيرة بالدهاء والذكاء وعلو الهمة . . . وكذلك وصفت رجاله من المقدمين الشجعان والشطار والعياق والفرسان والعيار الذين كان عليهم (وظائف الدولة والمحافظة) (على الأمن) وكانت محافظة البلاد فى تلك الأيام فى ادارة الذعر فى بغداد وحلب ودمشق (ومصر) .

وهكذا أيضا نجح رسول العجم فى فرض نفسه على الخليفة ، بعد أن سلب من رجاله مقدمة درك بغداد ، أكثر المناصب الداخلية حساسية وخطورة (سيادة القانون او غياب القانون) كما سبق ان سلب الناس حتى ضجت بغداد . . . وأصبح مقربا من الخليفة (السلطة - الشرعية) ما دام الزمان أيام شطارة وعباقة للوصول الى المناصب العليا ، ويادر هذا الرسول الأعجمي فتخلص من الأبطال ومنهم أحمد الدنف ،

وبعض أبطالهم وسيم «الملك حسن» الذي كان قد سجد له إذ تولى
مكتبه ترك مصر، قبل أن يصبح مكتبها الملكي «صلاح الدين
الكلبي» في الاستيلاء عليها وطرده إلى العراق... فلما وصل مصر
طارده صلاح الدين، فاضطر للاختباء بطنع الطريق... ثم تراجعت حبة
أيضا بت، فقامى الصيغ الشيخ نور الدين، وكانت تدعى
«فاطمة الزهراء» وهي كما رسمها القاص «لها قلوب للشجوة وقتة
الصحة... ولا تترين إلا يرى القرملة» وكانت زوجا يحيا لصلها
وشجاعتها... «تراجعت حبة على حصة» قطع الطريق وكب
الأمر وسوق البحر حتى صحت القاهرة، وحينما حولت صلاح
الدين للكلبي القصر على «تسكن أمه» وراح، فبلغ ذلك عزيز مصر.
أحد من طويدة حيث له «متلى الأمل» وجعل متعبه الفكر
متعبه به وبين صلاح الدين الذي تميز بومة الصلح المعلن،
ومن له الم صلات فاضطر راحة حسن للإختفاء في بيت أبيها حتى
لا تظن أنها يد صلاح الدين أو أحد أحواله من أرباب الشر والفساد،
بقي قوة اختفائها تضع حبلها من زوجها حسن... «ولما تكوا كنه
فلك القصر» تنو عليه محقق الفكر والعقوبة والنجاة، كما يقول
الروى، فسمه «علياء» وشرعت كنه أصدافا فريسا يلقى ويلعبا
المكلف بطلان له... «والمصاحفة متعبه ترك مصر التي مات أبوه في
سبيلها... وكانت قد بعته به أول الأمر، لتلقى التعليم على يد شيخ
مشهود لهم... ولكن عليا يرفض مثل هذا النوع من التعليم ويصرخه
ويشيعه في الكتاب والأمر ويتربص في الحركة والأخلاق شاعرا بعينه
العجة وهي تصور من حوله بظاهر الظلم واليأس والفساد والكتب
والأفلاك وتصور على شيوخه وما يوصون من علم وحق، لا يوجد عليا
له إلا في كنيه البقية... بل يتعد أيضا على خاتج أمه وجهه...
ولا يجد له متضا من غصوه وأحواله إلا في أرض الرمية وقوة ميدان
«حيث يصارع القرملة» ويتولى أرباب الحيل... ويتفنن الشطار
المصارعون والوجه».

تبدأ المرحلة الثانية في حياة الشاطر على الزين، وقد بدأ يتجاوز
مرحلة الملاعب الموجهة ضد الأفراد إلى الملاعب الموجهة ضد
السلطة ذاتها على كافة مستوياتها، ويكون أول ملاب له هو سرقه
بعض صنفين الذهب والفضة من خزنة العزيز (قاعة الذهب) فيصل
الأمر إلى عزيز مصر، الذي يعهد بأمر التحقيق في ذلك إلى وزيره
الأكبر إذ تولى صلاح الدين - حتم الدور - في القبض على لص
الخزنة ولا يملك الوزير إلا أن يعهد بالقبض عليه، مسكنا بأمر
الزين، شريطة أن يخل صلاح الدين عن قتله وعجزه، وذلك يكون
الوزير - وبه مئة من رجاله - قد نجح بنفسه في هذا الصراع، فيتوجه
الزين بحيله وملايبه إليه، فيتكر في شكل الغلام الذي يتلقى الوزير
في حائل قرية نومه على قرات (٩) حتى إذا ما إلهام الوزير إلى
علاه وشرع يفتح ملاعبه مع الزين يده وقبض على عثر الوزير،
وكتف عن هيبه.

وسا جده في ومنه على لسلا عزيز مصر «وهو يفتح عليه».

وقد تعجب من ضلله وصغر سنه: «والله أنك لسيد القصاصة والبلاغة وقد
فاقت الأبطال في العرب والقطان وقوة الساعد والجدان، وعلمت عن
العياق: والشطار بالمعاقبة والتشكارة والرقاقة، وملكك فكسر السرد
ويشرح القاصي، يصير إلتصاره ويصف فيه الآية والتسم والسرة
والجود والسخاء والوفاء والمروءة والوفو عند المعثرة وحلاوة الذئ
وعفة الروح ونجدة الملهوف ونصرة المظلوم، وعون المحتاج
وسانحة الضعيف، والكرام السرة وعفة النفس وحصال الشكل وبه
وحسن الهتام وإثبات المثل... وبعض الظلم... (صفات المثل: لا
تكتشف الأحداث والمواقف عن مضبوها وتكاملها عند هذا البه
الشاطر).

وهذا الأمل في المثل والاختصاص أحب الجميع الزين... قد
ترك مصر الجديدة وتكاد تشعر أنه الحكاية إنتهت... والحق أن
بدأت... ذلك أن المعيار القى لسر الشطار وحكايتهم يستل تحلي
قريبيا واحتجاجيا شاعرا بين الشطار وطوائفهم يعرف باسم النخلة
أو «الطوائف» أو «الكرامة» وإذا كانت سيرة الظاهر يبرس
استخدمت مصطلح نخلة (بين طبقة القنبوية) فإن سيرة الزين
استخدمت مصطلح «كرامة» ومصطلح «نخلة» معا، على اختلاف
بين طبقات السيرة المختلفة... والكرامة هنا أو النخلة ليست مع
مكافئة مالية يقدمها الضو الجديد ساعة أن يضم لزملائه القدامى...
ولكنها أكبر من ذلك، إنها دليل ملموس للمدى ما يتمتع به الشاه
الجديد من قدرات ومهارات، حبة وصعوبة، واقعية وغيبية... ثم
إنه بمثابة نوع من الاختيارات المعروفة في التراث الشعبي، التي يك
يكون اجتيازها ضروريا من الخوازيق والمستحبات إلا على البطل - الذي
لا بد له في هذه الحالة أن يمتلك من القدرات النفسية والعقلية
والجسدية والقيية (الدختر المطلعة) التي تمكنه لاجتياز هذه
الاختيارات... وعلى الضو الجديد أن يمر بها، وأن يكتسب هذه الكرامة
تليلا على مدى ولالة للجسامة وقاعة واستعداداته للضحية من أجلها،
وهي أيضا يرها على قدراته وتكتف لمهاراته، فهي من هذه الناحية
اختبار للقدرة والقاعة معا تهيئا لتحديد دوره ومكانته بين هذه الجسامة
وهي حيلة قية شائعة في سير الشطار أو (حكايتهم المعركة) يتوسل بها
القاص للدخول في حكاية جديدة... إذ مع كل كرامة أو نخلة اختبار
جديد... ومع كل اختبار مقاومة جديدة وهكذا... في ضوء هذا التقليد
يرفض مقدم ترك مصر السابق، صلاح الكلبي أن يتناول الزين عن
مقضية مصر، تحقيقا لأوامر عزيز مصر، مالم «يعمل لنا الزين كرامة
حسبا جرت في مثل تلك عوائد الذعر الكرام (١٥٤) ولا يملك
الزين إلا أن يستجيب «لعوائد الذعر الكرام»، فطلب صلاح الكلبي
- أمام العزيز والوزير - أن يأبى الزين «بصندوق التواجية من الجزيرة
المرمونة في بلاد السودان» وبين دعوة العزيز ووزيره، وجزع الأم
وبقيهم بأن صلاح الكلبي لا يقصد إلا هلاك الزين بقبيل الزين هذا
التحدي المحفوف بالمخاطر المينة... وعلى الرغم من تحذير فاطمة
الزهرام لولعها - فالجزيرة ذاتها مرمونة - فإن الزين يرفض أن

يتراجع، وعندئذ تنصحه الأم أن يفضى ليلته في صريح السيدة زينب
خضرة مصر (الرمز الميضي)، عساها ترشده إلى موضع هذه الجزيرة
المجهولة، وتتمه بالذخائر اللازمة لذلك، وصدق ما تنبأت به الأم
فراى السيدة زينب في المنام «تدله على موضع الجزيرة وكيفية التسلط
على خلاصتها» شريطة أن يستلك قلبا قوى من الصوان.

يتوجه الزين في صبيحة اليوم التالي إلى المدينة أو الجزيرة
المرمونة يتبعه نخبة بعض رجال الدين الكلبي، عسى أن تسع لهم
فرصة لاقتياله... وتبدأ مغامرة جديدة من أمثع مغامرات السيرة،
الحافلة بالمغامرات والمخاطرات والحب والحرب والعنف والخيالة
والوفاء والممكن والمستحيل والسحر والخوازيق والظلام ولا سيما في
العلم الزمرد والماس والياقوت والجواهر إلى جانب تقاليد القروسية
والشكارة والعيافة وإلى جانب الحروب القومية واتسار الزين فيها
لصلاح السودان بطبيعة الحال، حتى إذا ما عاد إلى مصر حاملا
صندوق التواجية استقبله عزيز مصر «ببوق الذعر» ثم هداه معترقا بأنه
«سيد العياق والشطار» ولكن اتسار صلاح الكلبي لا يعترفون،
ويطلبون أن يأبى الزين - هذه السرة - بكرامة لهم، فيقبل الزين
التحدى، وتكون مغامرة هي أقرب إلى عوالم الحكاية الخرافية،
والطريف أننا سنجد أيضا في عالم الجن ملاعب ومناصف كذلك التي
نراها في عالم الشطار (باعتبارها معيار البطولة آنذاك).

عاد الزين بعدها «سالما غانما» فأمر العزيز - ثانية - أن يتناولوا
باسم الزين، وأنه صار مقدم ترك مصر، وقائد الذعر، وفرح به
أعلى مصر وكان أن استتب الأمن في البلاد، ورفع الجور عن
العباد، وظل الحال على هذا المنوال قرابة عام يشرح القاص بعده في
إنشاء مواقف وأحداث، تستوعب أخبار شطار آخرين، وإن كانت
غائبتا الظاهرية تأكيد قدرة الزين ويقف في المحافظة على أمن
البلاد... وليس القاهرة وحدها، فيستل به إلى الأقاليم، ويصطدم
كثير من الأبطال الشطار، فإن كانت غايتهم نبيلة، ضمهم الزين إلى
رجاله، وإن كانت غايتهم عدوانية دعوية قتلهم الزين وكان أول من
ظهر من شطار الأقاليم بلية من بليات اسمه على بن أحمد الزيات ويرر
القاص سبب خروج هذا «العياق الجديد» بضموحه في نيل ما ناله
الزين من مجد وفخر، فأراد أن يلعب عليه، حتى يأخذ منه
المقدمة... وبعد عدد كبير من المناصف والملاعب والحيل
والمغامرات التي تكشف عن دهاء هذا «العياق الجديد» يتمكن الزين
منه وحينما يقف على نواياه، وبعد أن تأكد من شجاعته لم يقتله بل
«تأخيا» معا، وأخذ إلى عزيز مصر وطلب له الأمان، وشده مقدما،
وجعله من صفوة الأبطال المقربين «وعندئذ طلب أنصار الزين أن يأبى
لهم بالنخلة أو الكرامة» في عانة مربعة عندهم في هذا العصر، وتكون
الكرامة هذه المرة «أن يذهب في الليل الأدمع ويدق مسلرا وطاوية في
داخل الحمام المظلم، فأجابهم إلى طلبهم بعد فصل حافل
بالمخاطرات.

ولا يكاد الحال يستقر قليلا حتى اضطرب الأمن لظهور عياق

جديد أوشك بدهاء أن يهلك العباد ويشيع القوضى في البلاد أيضا هذا
العياق هو «ابراهيم الأناسي فارس فرسان المغرب»، وقد جاء لشرب
مصر، بعد أن غرّب تونس، بسبب ابنه عم له، كان قد أحياها وعقد
قراة عليها، فلما سافر في بعض شؤنه طمع فيها ملك المغرب (١)
ففر بها أبوه إلى مصر خوفا من بطشه، غير أن عزيز مصر طمع فيها
أيضا وأراد أن يحصلها من جملة زواجه وبنواريه (١) فاستكبر عزيز
مصر هذه القصة فقتله، وعلم ابنه ابراهيم بالقصة كلها فجهاد يتقم
لشرفه وزوجه وولده... ولكنه أبى أن الوصول إلى عزيز مصر معال
- مادام الزين يحصى حملا - فاصطدم بالزين أولا، ولكن وبعد
الكثير من المغامرات الرائعة ذات الطابع القروسي بين البطالين
«تأخيا» في موقف فروسي نبيل بشى بما يسود بيئة الشطار من فهم
وتقاليد وفهم بطبيعة النخبة كلها... وعندما علم الزين بقصة ابراهيم
الأناسي وقف إلى جانبه، متعذبا بعزيز مصر، الظالم، حتى أفرج عن
عروس ابراهيم ووافق على زواجهما، ولكنه، أى العزيز، لم ينس
هذا الموقف للزين، وأيقن أنه خطر عليه (لوقوفه مع هذا الخارجى
المغربي) وشرع يتأمر في الظلام للخلاص من الزين لولا أن أنقذه في
كل مرة هذا الخارجى نفسه وعندئذ «شده الزين من جملة مقدميه»
فطلب إليه أنصار الزين «الكرامة أو النخلة» وغالوا في طلبهم،
فأشفق الزين على صاحبه، ولكنه رضى أن يفعل ما طلبوه منه، وهو
قتل العارذ ذى الرؤوس السبعة... فلما عاد سالما غانما أبى سائر
المقدمين بمهارته وقدراته... ولم يعترض أحد على الزين، حين
«سلمه قاعة الذعر وجعله كبيرا عليهم» واستتب الأمن بعد ذلك ثلاث
سنوات.

وتبدأ حلقة جديدة في القصة بظهور «شبكة زاهدة» في بلاد
مصر... شرعت تلعب مناصفها - متكررة - وتوالت ملاعبها، حتى
نالت في بعضها من ابن عزيز مصر نفسه... وكان أن «ضجت أرض
مصر بها وبحيلها ومكائدها دون أن يتمكن أحد من الوقوف على
حقيقتها... ولم تكن هذه المرأة الزاهدة سوى «دليلة المحتملة» مقدمة
ترك بغداد التي وصفها أم الزين بقولها: «إنها حبة رقطاء» تتحكم
في بغداد على أربعة وعشرين ألف زاعر... كانت هذه الداهية قد
طمعت في مقدمة مصر، بعد أن نالها الزين، فجاءت إلى مصر
متكررة في ثياب الزاهدين، ثم اخفت بييرة صلاح الدين الكلبي -
وكان صديقا لها قبل عزله فاستغلت أحقادها الكامنة وشرعت تؤذيه على
الزين من جديد، وتغريه بالمال والسلطان والسيادة... حتى وافق على
التعاون معها ضد الزين، وعمل لها «جاسوسا» يعينها في معرفة أخبار
الزين وتحركاته - وكان صلاح يحكم صلته بالسلطان في موضع يسمح
له بذلك - وتمكن دليلة أكثر من مرة من الزين - في كثير من حيلها
الجهنمية - وكادت تقضى عليه في كل مرة، لولا العين الحارسة،
والأم المتنبئة، فاطمة الزهراء، التي كانت تتدارك ولدها في الوقت
المناسب... وذلك في عدة مشاهد حافلة بضروب الكيد والشطارة
والمخاطرة تعد من أمثع ما ورد في السيرة... وتطور الأحداث سريعا

فيقتل صلاح الكلبي لحياته ، وتفر دليلاً قاتلة إلى بغداد مدحورة . إلى حين .

وعندئذ - فقط - يدرك الزبير أن أمن مصر مرتبط بأمن بغداد ، بل أنه يبدأ من هناك ومثلما هو مرتبط بأمن الشام ، سواء بسواء ، كما تكشف الأحداث وشيكاً . . وبدأ في التخطيط لأخذ مقدمة بغداد من هذه المحطة التي وصفها السيرة في صفحاتها الأولى بأنها من بلاد المعجم وأنها أحوال حتى اقتضت مقدمة بغداد لنفسها من أصحابها الشرعيين . .

وتكشف السيرة عتب ذلك ما يسود بين الأنظمة العربية من شكوك وسخايف فلا يكاد يصل الزبير إلى دمشق - في طريقه إلى بغداد - حتى يخشى « ابن السكري » ، مقدم درك دمشق ، من نزول الزبير دمشق ، ويظن أنه أتى ليلاجه ويجرعه من منصبه ، ولكن الزبير يطمئنه ، بل يقف إلى جانبه ضد الأعراب الثائرين عليه - وكانوا قد جعلوا دمشق جحيماً لا يطاق - ويظم صفوف الزعر ، ولا يترك مدينة دمشق إلا بعد أن يمر بها قاعة الزعر ، ورتب لهم معاشات ، وجعلها نظير قاعة مصر ، فهم وحدهم القادرين على حماية أمن البلاد ، وتستغل دليلاً الشك القائم بين الأنظمة العربية ، فتصطحب خاتماً مزوراً شبيهاً بخاتم الخليفة ، وتبعث باسمه رسالة إلى ملك الشام يلزمه فيها برأس على الزبير ، ولما كان ابن السكري خائفاً حاقداً ، متحالفاً أصلاً مع الأعراب ضد تجار الشام ، فإنه يخضع للمorce ، حتى يغادر الزبير الشام . . ولكن أمره يتكشف حين حاول الغدر بالزبير بعد وصول رسالة الخليفة . . فما كان من الزبير إلا أن قتله بعد أن تأكد من تأمره . . واختار بنفسه مقدماً جديداً لدرك دمشق وسلمه وجاق الزعر وقاعتهم ، وقللوا « تحت يده » في المراحل التالية من أحداث السيرة .

فإذا ما عاد الأمن إلى دمشق ، انطلق في طريقه إلى بغداد . وفي كل مرحلة من مراحل الطريق يقع الزبير ضحية « ملعوب » جديد لدليته ولكنه نجا منها جميعاً حتى وصل إلى بغداد . . حيث تبدأ أروع فصول السيرة امتاعاً وأحطالها بفروب الكيد والحيل والمغامرات وتتكون من أربعة عشر ملحوماً « سبعة من البطالة وسبعة من المعاملة » . وصار الرشيد حكماً بينهما في معظم هذه الملاعب والحيل . وكان ذلك صدق تاريخياً لبعض مآثر عن بعض خلفاء العباسيين من إعجاب وكلف بحيل هؤلاء الشطار والعيافين الذين كانوا يتبارون فيما بينهم أمامهم ، حتى يحظوا بأعجابهم ، والفرح عنهم ، على نحو ما مر بنا في مباراة أحد الشطار الذي تحدى بختشيع الطيب في مجلس المتوكل عند حديثنا عن شطار ألف ليلة . وهذه الملاعب أو المكائد أو الحيل الأربع عشرة لا يصلح معها تلخيص أو إشارة ، فمن شاهد فعله أن يلتصقها في السيرة مباشرة . وهي تنتهي جميعاً بانتصار الزبير ، بفضل أمه « سيدة الرجال » في مصر ، التي جاءت خلفه لتحميه من مكر دليته ، ويقال للتأييد الشعبي في بغداد للزبير الذي ساندته في صراعه مع دليته ، كما أنضم إليه سائر رجال « أحمد الدنف » الذين كانوا قد أثروا البقاء في بغداد بزعامة عيار منهم يدعى « عمر الخطاف » على

حين يبرز إلى مسرح الأحداث مع دليته أخوها زريق السماك ، وابنتها القاتلة زنب .

تبلغ انتصارات الزبير مسامع الرشيد ، فلا يملك إلا الاعجاب بهذا الشاطر الجديد الذي « هد حيل دليته » ، وتتابع أخبار الانتصارات ، ويزداد حب الخليفة وأعجابه بالزبير (يقدر عجزه أمام بطش دليته صاحبة السلطة الفعلية في بغداد) . . فيبحث بمندبل الأمان ولكنه أمام عجزه عن التخلص من دليته يجعل مقدمة درك بغداد مناصفة بين الزبير ودليته ، فترضخ دليته مؤقناً ، وأخوها زريق « مقدم درك أرض العراق » الذي يطالب الزبير بعمل الكرامة أو النفيلة ، حتى إذا ما نتجح في تحقيقها - مرة بالشطارة والزلافة ومرة بمساعدة أخت له من الجان كان قد تأخى معها لمعروف صنعه معها من قبل - طالب دليته هذه المرة بعمل كرامة ونفيلة من نوع خاص . . ولها مغزى خاص . . هي أن يحضر لها « تاج كسرى الموجود عند الشاه دمان في مملكة أصفهان المعجم » ، (التي تسمى إليها دليته) وبذلك تصاعد أحداث السيرة من الصراع الداخلي إلى الصراع الخارجي بين العرب والمعجم ، وهذا صراع لن يفصل في السيرة - فيه بعد - إلا السيف نفسه .

تدفع فاطمة الزهراء ذاتها ولدها لتحقيق هذا المطلب « جرح من أجله كأس الحمام » بعد أن تأكدت من تصميمه على « تاج كسرى » (رمز السيادة عند المعجم) وتذهب معه ، وتحميه من دليته ومكائدها ، وكانت قد سبقت إلى مملكة أصفهان ، شرف الأعيه وتقض عليه . . وبعد مغامرات طويلة ينتهي الأمر بنجاح في أحضار التاج الكسرى فلما سلمه للخليفة هارون أمر بتسليمه مقدمة بغداد ، وشد عمر الخطاف ، « باش شاووش » دليته وسلمت الزبير وجاق الزعر ، على الرغم من أنفها ، « و ذلك اليوم عندما كيوم حضها » . وأمر الخليفة أن يتأدى في الأسواق درك بغداد هو الشاطر على الزبير . . وانصرف دليته تكتاً « تنفع » وهي تقول لأخيها زريق : لا بد من قتل الزبير ، « حياتي »

كان ذلك ابذاناً بنهاية مرحلة من مراحل الصراع بين العروى والعجمي على السلطة في بغداد . . انتهت بأن استرد الشاطر على الزبير السلطة من أيدي المعجم . . وحدث خلالها أن « عزيز مصر » قتل ابنه الناصر مكانه بعد مباركة الرشيد الذي استشاره في هذا الأمر فوافق « ولم يكن الرشيد يعقد أمراً بغير مشورته » .

كذلك كان وصول الزبير إلى السلطة ابذاناً ببداية عهد جديد قوامه الأمن والاستقرار والعدل والانصاف ، وضجت بغداد بالدعاء للزبير والخليفة معا . وتمضى الأيام بالرعية أمنة مطمئة ، ينوي بعدها الزبير أن يتزوج من زنب بنت دليته بعد قصة حب طويلة رائعة ورامزة في الوقت نفسه . . ونحين أول فرصة لدليته لتنتقم لنفسها من الزبير فتصلى شروطها على الزبير ، إذا شاء أن يفتن بابنتها زنب التي لم تكن إلا « مجموعة من الكرامات » على عادة الشطار في هذه السيرة

فوافق الزبير على شروطها ، وكان أول شروطها أن يحضر لها « القفطان الذهبي المطلسم الذي يمتلكه اليهودي عزرو في مدينة صفد » ، وتدخل السيرة بهذا الشرط في حلقة كبرى من حلقات السحر تنتهي ، بفضل حماية فاطمة الزهراء ولدها ، بالنجاح والقضاء على هذا اليهودي وسحره والاستيلاء على أمواله التي لا حد لها ، (وكان الخليفة لا يخشى أحداً في المملكة - كما تقول السيرة إلا هذا اليهودي الساحر ، الفاحش الثراء) . على حين كانت دليته التي لا تريد لهذا الزواج أن يتم قد ذهبت إلى ملك الموصل الأمير رستم ونجحت في إغرائه بالهجوم على بغداد والاستيلاء عليها في غيبة الزبير الذي كان لا يزال في صفد ، حتى إذا ما عاد الزبير وجد الجيوش تحاصر بغداد فاشترك مع رجاله الزعر والشطار في صد الهجوم وانقاذ بغداد من هذا الحصار .

تأبى دليته أن تستسلم ، فشرعت تثير الفتن في الأمصار الإسلامية ، وبخاصة في مصر والشام وتكاد تحقق نجاحاً حقيقياً في بعض المدن الإسلامية مستغلة في ذلك طموح كثير من الشطار العياريين ، وتمردهم ، لولا أن تمكن منهم الزبير جميعاً - بعد ثمن باهظ - وتمت « المؤاخاة » بينهم ، وتوحيد صفوفهم جميعاً ، ولا ينسى القاص أن يكون لكل واحد من الشطار الأبطال « كرامة أو نفيلة » تتبعها مغامرة شائقة مثيرة . وتوقن دليته حينئذ بفشلها في تحقيق النصر على العرب من الداخل بعد أن كشف الزبير دورها وأهدافها في الفتن الداخلية ، وعندئذ تنقل الصراع إلى المستوى الخارجي فتلجأ إلى ملوك المعجم (ملك شيراز وملك كرمان ، وملك أصفهان) بعد أن تسرق أبناء الخليفة (الأمين ثم العامون) وتسرق لهم أيضاً أبطال العرب وعلى رأسهم الزبير « ومقدمي الزعر الكبار » (بواسطة التخدير بالبنج) حتى إذا ما اطمان ملوك المعجم إلى أن بغداد الآن مدينة مفتوحة ، دخلوها بجيوشهم ، على الرغم من وصول نجدات عسكرية من مصر والشام والمغرب ، لكنها جميعاً كانت تفقد « القيادة الحكيمة » التي يمثلها في هذه السيرة « على الزبير » وكل ما تفعله هذه الجيوش هي أنها تعوق تقدم جيوش المعجم للاستيلاء على سائر الأمصار ، حتى تتمكن الأم المنقطة « فاطمة الزهراء » من انقاذ ولدها وأبطال المسلمين ، وتعود بهم وبأبناء الرشيد إلى بغداد ، وعندئذ تنقلب دفة القتال لصالح العرب ، وتنهزم جيوش المعجم ، ويعود الرشيد إلى عرشه المملوك في بغداد ، بفضل الزبير وأمه « سيدة الرجال » .

عندما تتأكد دليته من فشل ملوك المعجم - وقد صورتهم السيرة مجوساً - لجأت إلى قيصر الروم ، صاحب الجيوش الجرارة ، وراحت تستغل فيه النعرة الدينية حتى إذا وافق ، وتكررت خطوط المشهد السابق ، فسوقت له أبطال المسلمين وعلى رأسهم الزبير وأبناء الخليفة - عن طريق تخديرهم بالبنج - وبذلك شلت حركة المقاومة ، فطمع القيصر في بلاد المسلمين ، وكادت بغداد تسقط أمام جحافل الروم ، لولا أن تم انقاذ الزبير والأبطال . . حيث يستعيد الجميع

توازنهم وتوحيد صفوفهم وتحقيق النصر على الروم . وعندئذ يتأكد الخليفة أن « أس البلاء » - بتغيير السيرة - يكمن في وجود دليته وزريق وأمثالهما من عناصر الشر في الداخل ، فيلقى الجميع جزاءهم ، ويتزوج الزبير من زنب ويتصير الحب على الشر . .

وإذا كان على الزبير المصري رمزا حيا وجمعاً مجسد لروح الجماعة الشعبية في مصر ، ومحققاً لأحلامها في الخلاص القومي وتحقيق مجتمع الأمن والأمان في هذه السيرة الفريدة ، فإنه ليس محض مصادفة أن تجرى في عروقه الدماء العربية - من حيث الأب - والدماء المصرية - من حيث الأم - وليس محض مصادفة أيضاً أن يكون الزبير الذي أكدت السيرة على مصرته من حيث المولد والنشأة والتكوين (الأعداد الفروسي) « وثقافة الشطار وأدابهم » وليس محض مصادفة - للمرة الثالثة - أن يتجاوز دور الزبير ويطولته في المقاومة حدود « مصرته » الجغرافية والسياسية إلى آفاق أمته العربية دفاعاً عن « بر الشام وأرض العراق » وتحقيقاً لأمال أمته ، والآن ينتهي دوره البطولي والمبدئي الأبعد أن يتحقق العدل والانصاف (بالمعنى السياسي والاجتماعي والأخلاقي) على يديه والآن بعد أن يستعيد السلطة الشرعية في البلاد إلى أصحابها الحقيقيين (الخليفة) من أيدي مفتصبيها من المعجم وعملائهم ، (الاستعمار وأعوانه إذا شئنا استخدام تعبير معاصر) وذلك هو دور مصر وقدرها التاريخي في هذه السيرة وغيرها من السير الشعبية .

أما فاطمة الزهراء - أم على الزبير وابنة قاضي الفيوم وممثل العدالة في مصر - كأنها - دون ريب - أم رائدة ، منقطة ، حامية ، وهي داعية بدورها ورسالتها القومية في السيرة (لهذا فلا غرو أن تذكر بايزيس ودورها في الأسطورة المصرية العالمية المعروفة) ومن الطريف أنها الشخصية الأساسية التي لم تمت في السيرة ، برغم تعرضها للموت كثيراً وكثيراً ، وقد ظلت وراء ولدها « على » حافزاً حياً ومدافعاً حقيقياً - بقوة السيف - في كل مراحل حياته ، ليس فقط من أجل الثأر لآبيه (زوجها) الذي اغتالته قوى الشر في السيرة ، وإنما من أجل الثأر لشعب مصر كله - والعرب معا - من هذه القوى الشريرة الداخلية والخارجية على السواء ، ولا يبدأ بالها إلا بعد أن يتم القضاء على هذه القوى وتطهير البلاد منهم ، والآن بعد أن تتأكد من أن ولدها - الزبير - قد انتهى من أداء رسالته القومية المنوطة به .



المثل والفنونة في التراث الشعبي المصري

بقلم : الأستاذ الدكتور/ أحمد مرسى

والمثل عبارات متداولة بين الناس (أو الشعب) تصف بالتكامل، ويغلب عليها الطابع التعليمي، وتبدو في شكل قتي يرتفع درجة عن الأسلوب العادي. وهو جملة محكمة العبارة تتداول أو تشيع في ماثورات الناس على أنها قول حكيم، وهو عادة يشير إلى وجهة الحدث أو يلقى حكما على موقف ما.

وتصف المصادر العربية المثل بأنه «نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكناية، وأن الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم وبحصول خبرتهم» كما تتميز عن غيرها من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة.

وهكذا، يمكن لنا أن نستشف من هذه التعريفات أنها قد ركزت على نقطتين أساسيتين أولاهما: شكل المثل، وثانيتهما: وظيفته، وإن كانت التعريفات العربية قد ركزت على الشكل أكثر مما ركزت على الوظيفة، كما أشارت إلى مضمونه في عبارات من مثل أنه «ضرب من ضروب التعبير مما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية، وأنه بهذه المثابة يختلف عن الشعر الذي يعد الخيال عنصرا أساسيا فيه».

إن المثل عبارة قصيرة تأخذ شكل الحكمة تلخص حدثا ماضيا، أو تجربة منتهية أو خبرة مشتركة، وموقف الإنسان والجماعة من هذا الحدث أو التجربة أو الخبرة، في أسلوب غير شخصي.

إن أصل المثل الشعبي مبهم وغامض شأنه شأن الكثير من أشكال التعبير الفني الشعبي ويفترض الباحثون أن بعض الأفراد صاغوا أفكارهم في كلمات، إقتطعوا منها جزءا، وكانت النتيجة ملاحظة محكمة مختصرة، أو صورة معقولة للحقيقة، ثم تشيع هذه الملاحظة، وتنقل بين الناس وأثناء عملية الانتقال، تعاد صياغة هذه الملاحظة أو العبارة لتستقر بعد ذلك في وجدان الناس على أنها مثل شعبي، فالعبارة البسيطة أو الجملة المعبرة عن الموقف يقولها في البداية شخص واحد ثم إذا أصعبت الناس وطابقت روح اللغة، قالها الكثيرون بعد ذلك ورواها كل المتحمين إلى الجماعة اللغوية.

إن نسبة المثل الشعبي إلى شخص بعينه، أمر غير ممكن، وحتى إذا حدث أن كان ذلك ممكنا في وقت من الأوقات، فإن كثيرا من الشك يمكن أن يثار حيثد حول صحة هذه النسبة، إذ إن ذلك الأمر لا يمكن الثقة به تماما. والذي لا شك فيه أن إيجاد المثل أو اختراعه وكذلك قبوله عند الناس وانتشاره بينهم، أمران من الصعب أن يلتفت إليهما الناس العاديون بل والباحثون المتخصصون أيضا.

ولكن ينبغي التنبيه إلى حقيقة لا يجب أن تغيب عن البال، وهي أنه إذا كان الاعتماد على النقد الداخلي الذي يحلل مضمون المثل وتركيبه ويربط بينه وبين المجتمع الذي نشأ فيه، كما يعتمد على شواهد موضوعية من داخل المثل نفسه، هو السبيل إلى ذلك بالإضافة إلى ما يمكن أن يفيد النقد الخارجي الذي يهتم بالشكل والمعلومات التي تتوفر عن المثل، فإن طبيعة الماثورات الشعبية التي تخضع باستمرار للتعديل وفقا للظروف السائدة في البيئة والمجتمع، مما قد يأخذ شكل إحلال كلمة محل أخرى لاندثار ما تدل عليه الكلمة القديمة، أو اندثار العبارة التي تعبر عنها، يمكن أن يخدع الباحث. وقصارى القول في هذا الشأن أن يقال إن هذا المعنى الذي يتضمنه المثل إنما يرجع إلى تلك الفترة المعينة، التي يمكن أن توحى بها الكلمة أو العبارة. أما أن تكون هذه الفترة بالذات هي التي شهدت نشأة هذا المثل، فذلك أمر لا يمكن القطع به. فإن مثلا كهذا المثل، «إن مات الجحش نعزوا الخواجة»، وإن مات الخواجة، نعزوا مين»^(١) يمكن أن يعتمد في تحديد عمره على الفترة التي يمكن أن يكون قد عرف فيها لفظ أو كلمة «خواجة» ولكن ليس من المؤكد بالطبع ألا تكون هذه الكلمة قد حلت محل كلمة أخرى تؤدي نفس الوظيفة في المثل، خاصة وأن هذا المثل تعتمد تفسيراته، وهو شيء طبيعي نابع من خصائص المثل الذي يتلاءم مع التجربة دائما.

وتصف المثل بأنه رغم قصره، ذو مضمون واضح ينسم بثراء المعنى وسهولة إدراكه، ذلك أنه إنما يعد تكميلا للتجربة الإنسانية، وحيلة لها ومن ثم فإن التركيز سمة أساسية فيه، فهو لا يصف التجربة، أو يسرد تفاصيلها ولكنه يحمل رأيا فيها، ومن خلال هذا الرأي يمكن إدراك أبعاد التجربة وموقف الإنسان منها. «فالمثل، الشرط عند الحرث، يربح عند العرمة»^(٢) والآخر «العيان ما حد يعرف

بأيه، والعنى الكل أحياه»^(٣) إنما يلخصان تجربتين مختلفتين، الأولى تصل بالعمل، والثانية تصل بالعلاقات الإنسانية بين الناس، فالذي لا شك فيه إن الاشتراك في عمل ما... وهو هنا الزراعة - لابد من أن يكون خاصا للاتفاق، وتحديد المسؤوليات حتى تستريح كل الأطراف بعد ذلك عندما يحين وقت الحصول على ثمرات هذا العمل، فالكل يعرف منذ البداية، ماله وما عليه، ومن ثم لا يكون هناك مجال للشقاق أو الخلاف، كما أن المثل الثاني إنما يدل على تجربة الإنسان في صحته وفي مرضه بل إنه قد ابتدأ بالمرض قبل الصحة ذلك أن التجربة تستمد مضمونها من القوة التي أحسها الإنسان في مرضه، من عدم سؤال الناس عنه، مثلما كانوا يفعلون معه أيام كان متمتعا بصحته، وعندما كانت هناك حاجة إليه. وبالطبع فإن الإحساس باختلاف الموقف في كل من الحالتين، قد دفع هذا الإنسان المريض إلى أن يلقى بهذا المثل تعبيرا عن تجربته التي مر بها، وتلخيصا لها في إطار خبرته بالموقفين. وبلغت كل من هذين المثلين النظر إلى سعتين مهمتين ترتبطان بمضمون المثل، أما السمة الأولى: فهي شيوع النظرة النقدية للحياة بكل مكوناتها وعلاقاتها أما السمة الثانية فهي الاتجاه التعليمي الذي يبدو واضحا أيضا فيهما.

وربما كانت النزعة التعليمية هي أوضح السعتين، ذلك أن الأمر يمكن إدراكه ببساطة شديدة، فالمثل حصيلة تجربة، وعندما يقال المثل: فإن أحد وظائفه هو أن ينقل إليك خلاصة التجربة، وما من شك أن الاستفادة منها أمر محقق، أما في بداية التجربة المتكررة كما في المثل «الشرط عند الحرث يربح عند العرمة» أو في نهايتها، كما يقول المثل «إن فات عليك الغصب خليه طوله»^(٤)، وإن كنت في بلد تبعد العجل، حش وارم له «فكل من المثلين - لا شك حصيلة تجربة - ولكن الإنسان في كل من تجربتين كان يتجه إلى تبرير اتخاذ موقف لم يكن ليرضى عنه. أما شيوع النظرة النقدية في الأمثال الشعبية، فهي نابعة من السخط على الموقف وعدم الرضا عنه. فاستنكار موقف الناس من المريض هو الذي دفع إلى المثل السابق. كما أن «من شكره في ذم في أختي، لا له خير فيه ولا في أختي»، يسير في نفس الاتجاه. ولا نغنى بالنظرة النقدية هنا، ما يرافف التماس المساواة والتعبير عنها، بل نغنى التمييز بين المواقف أو التجارب المختلفة، والتعبير عنها، من خلال واقع الحياة والتجربة

(١) معنى المثل أنه إذا مات الجحش (الحمار الصغير) فإن صاحبه وهو «الخواجة» سوف يتقبل فيه المزاء، ولكن إذا مات «الخواجة» من الذي سيتقبل فيه المزاء، ذلك لأنه ليس له من يتقبل المزاء فيه.
(٢) العرمة: المقصود بها المحصول.
(٣) العيان: المريض. العنى: السليم.

(٤) معنى المثل إذا لحست أنك سوف تدفع إلى عمل شيء رضاء منك، فالعمل هذا الشيء من تلقاء نفسك، فيحسب لك جميلا.



لعل المثل الشعبي أكثر أشكال الماثورات الشعبية التي حازت اهتمام الدارسين في مختلف فروع الدراسة الأدبية الشعبية إلا أنها قليلة هنا وهناك، في شكل مقدمة لإحدى مجموعات الأمثال، أو فصل دراسة عامة عن الماثورات الشعبية.

وتأتي أهمية دراسة الأمثال الشعبية من الأسباب العامة التي تدفع إلى الاهتمام بالماثورات الشعبية عموما، فالمثل - لا شك - أحد الأجزاء الرئيسية في بناء الابداع الشعبي، بل لعلها أكثرها انتشارا لعدم ارتباطه بمناسبة خاصة ذات مراسيم متفق عليها، وإنما تتبع الحاجة إليه أو إلى تردده من الموقف أو التجربة التي يمر بها الإنسان، وتحفزها إلى البحث عما يلائم هذا الموقف أو التجربة من أسلوب يلخصها به، أو يبررها من خلاله.

ويبدو أن المثل الشعبي لم يكن على هامش الاهتمام عند الدارسين العرب فحسب، بل إنه لم يحظ بالاهتمام كغيره عن ألوان الماثورات الشعبية كالحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية مثلا، على الصعيد العالمي أيضا.

على الفرد والمجتمع الذي يحفظ هذا التعبير ويرويه بعد ذلك . فالمثل الذي يقول « اللي ما يهكم » واللى ما يهكم ، وصلى عليه جوز أمك » و « أم أشكر » ، تبات تعكرت ، واللى شعرها خيلى ، تبات تقول يا ليلى ، و « مات أبوه واتناهوه » فلا شك أن السجع واضح بين الأجزاء التى تتكون منها عبارة المثل « غند رته ومرته » ، « أكرت وتعكرت » ، وخيلى وليلى ، و « أبوه واتناهوه » ، و « يهكم وأمك » ، وقد يستخدم المثل أسلوب التكرار ، لزيادة الإحساس بالمعنى ، وتوضيح الخبرة المعبر عنها من مثل « رفيق الجربة جربه » (١١) فالمقصود أن زوج الجرباء أجرب مثلها ، وكان من الممكن أن يقال إن « رفيق الجربة زيه » ، فيكون المفهوم أنه أجرب مثلها ، ولكن تكرار كلمة « جربة » وجربة يعنى من ادراك السامع المعنى المقصود . ومثال ذلك المثل الذى يقول « الشاطرة تقول للفرن ولع وقيد من غير وقيد » (١٢) يبدو الجنس بين كلمتى « وقيد » الأولى والثانية ، فالأولى بمعنى إيقاد النار ، والثانية بمعنى الوقود كما يبدو فى هذا المثل أيضا حبيب ماله وحبيب ماله ، عدو ماله عدو ماله ، فالجناس هنا بين كلمة ماله المكررة أربع مرات فماله الأولى بمعنى المال والثانية بمعنى « ليس له » وبذلك يكون معنى المثل أن الذى يحب ماله ويكرهه ، ولا يفعل به خيرا ، ليس له حبيب ، وأن من يبغض ماله كتابة عن كرمه وإنفاقه له ، فى وجوه الخير ، ليس له عدو .

وتتصف المثل أيضا بأن الصور التى يعبر بها عن التجربة ، واضحة المعالم مستقاة من واقع الحياة المعاشة سواء كانت الصورة سيرة أم حسنة ، وسواء كانت تشير فى النفس الرثاء ، أم السخرية فهذه الأمثال « أبوك البصل ، وأمك التوم » ، ومنين نيجى لك الريحة الطيبة يامشوم » (١٣) « وأعمل الخير فى كل شىء ينفعك ، وأعمله فى أسود الرأس يقلمك » (١٤) « والحظ لما يواتى بخلى الأعمى ساعاتى » و « الحماحمة وأخت الجوز عقرية صمه » (١٥) « وعرجه وتقول للصايغ تقل لى الخلاخيل » (١٦) « واللى معاه القمر ايش باله م النجوم » وغيرها الكثير تشترك جميعا فى أن الصور فيها مستقاة من واقع الحياة ، حتى الصور المتخيلة فيها . فمن كان أبوه البصل وأمّه التوم « لا يمكن أن تشم له رائحة طيبة أبدا » ، وفى الناحية المقابلة لهذه الصورة الواقعية ، تلك الصورة المتخيلة التى تصف ذلك الذى يتمتع بمجالسة القمر « والنظر إليه ، فلا يلتفت إلى النجوم مثلا ، والقمر لا يقصد به هنا - بالطبع - الظاهرة الطبيعية ، وإنما هو تشبيه متعارف عليه فى المجتمع الشعبى فيقولون « وشه زى القمر » و « حلو زى القمر » و « منور زى القمر » ... الخ ...

ويرتبط بهذه الخاصية خاصة أخرى فى المثل الشعبى وهى التعبير بخيال خصب ، فالعرجاء التى تطلب من الصائغ أن يكثر لها من الخلاخيل ، وأن يجعلها ثقيلة ، لا شك تعطى صورة معبرة لمن يريد التباهى بشىء فى غير موضعه الصحيح ، ما يشير السخرية منه ، بدلا من الإعجاب به ، لنشبه بما لا يتفهمه . والمثل الذى يقول « اللي ما يعرف الصقر يشويه ويطوحه من جناحه » يضرب للجاهل الذى يضع الشىء فى غير مكانه ، لجهله بقيته ، فيضيع من فائدته ، إنه كمثل الذى يشوى الصقر ويلعب به ، أو يمسك به من جناحه كى يلعب به ذلك لأنه لا يعرفه . فاختيار الصقر وهو الطائر الذى يتمتع بتقدير كبير فى المجتمعات الشعبية ، وخاصة البدوية ، إنما جاء لتعميق الإحساس بمدى ما يمكن أن يفعله الجاهل بالإنسان ، حتى ليصل به - من وجهة نظر المجتمع - إلى عدم تمييز الصقر ، عن غيره من الطيور فيحبه طيرا عاديا قابلا للشواء .

وفى مقابل هذه الصور التى تسخر من التباهى المدعى ، والتى تكشف عن الخيال الخصب الذى يتقن ويتخب ويختار عن طريق

الحس الدقيق الواعى ، توجد صور أخرى لا تسخر من شىء ، ولكنها تدعو إلى فضيلة يحرس المجتمع على تأكيدها دائما ، وتظهر فيها نفس السمة « أعملها طيبة وارميها البحر الجارى » ، إن ضيعها العبد ، ما يضيعها البارى (١٧) ، والمقابلة والمقارنة هنا لا شك واضحة ، فالمعروف يجب أن يفعل ، والشىء الطيب لا بد أن يوجد ، فإنه وإن ضاع فى البحر ، لن يضيع عند الله سبحانه وتعالى ، وهو إن لم يلق التقدير من الإنسان ، فإن الله لا يغمط العمل الطيب حقه . ومن سمات المثل الشعبى التى تتضح كل الوضوح فى المثل الشعبى المصرى ويشير إلى الحس الفنى عند هذا الشعب ذلك البناء المتوازى فى تركيب المثل الشعبى ، مثل « البعيد عن العين بعيد عن القلب » - « اللي تاكل بحنكها ، تسد بقرونها » و « لو كان القرد يهين لحاله ، ما كان يجيب الرقص على باله » . يضاف إلى ذلك الميل إلى التشخيص ، وهى سمة عامة تشترك فيها الحكاية الشعبية والحزرم المثل أيضا ، فقد سئلت الحداثة لماذا تخطف فأجابت : لأنها جوعانة ، فلما سئلت لماذا هى جوعانة ، قالت : لأنها كثيرة الاختطاف وهذا ما يقوله المثل الشائع : « سألوا الحداثة بتخطفى ليه ، قالت جوعى ، قالوا لها جعانة ليه قالت من خطفى » فالحداثة هنا تتحارب وتجب على ما يلقى عليها من أسئلة على نحو ما يفعل الإنسان والمثل بعد كل هذا يشير إلى ظاهرة اجتماعية لها صفة العموم ، وهى أن الجوع يدفع إلى الخطف ، فإذا تعود الإنسان الخطف ، فلا لا يشبع أبدا . وتظهر أيضا سمة التشخيص فى مثل هذا المثل « القوالب نامت والانصاص قامت » (١٨) .

يعتمد المثل فى سهولة إنتشاره وسيرورته أنه مصاغ فى شكل يتميز بوجود قدر من الإيقاع بين أجزائه ، وهى سمة يشترك فيها الحزر أيضا (الفزورة) . نتيجة التقطيع الداخلى ، والسجع - الذى يعد هو الآخر صفة مهمة من صفات المثل - مما ينتج عنه شكل أشكال الإيقاع . وهو ما يبدو واضحا فى أغلب الأمثال كما رأينا ، و « اللي يشوف الشاب وغند رته يروح البيت ويشوف مرته » ، و « -

- (٥) مشوم : مشوم
(٦) أسود الرأس : الإنسان
(٧) الحماحمة : أى ثقيلة كمرض الحمى عقرية صمه : أى لدغتها قتلته
(٨) عرجه : عرجاء - الصايغ الصائغ
(٩) البارى : البارى اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى .
(١٠) القوالب : المقصود بها قوالب الطوب ، والانصاص : أنصاف القوالب ومعنى المثل أن كبار الناس الذين يستحقون الإحترام والتبجيل قد أعملوا ولم يعودوا ظاهرين ، وأن من هم أقل منهم مرتبة من الصغار الذين يشبهون أنصاف القوالب قد علوا وبنوا وانطلقوا هم وفى نفس المعنى (العلامة طبت والنخلة قبت) .

أخنين ولنا بخنين » و « اللي ما يهكم ، وصلى عليه جوز أمك » و « أم أشكر » ، تبات تعكرت ، واللى شعرها خيلى ، تبات تقول يا ليلى ، و « مات أبوه واتناهوه » فلا شك أن السجع واضح بين الأجزاء التى تتكون منها عبارة المثل « غند رته ومرته » ، « أكرت وتعكرت » ، وخيلى وليلى ، و « أبوه واتناهوه » ، و « يهكم وأمك » ، وقد يستخدم المثل أسلوب التكرار ، لزيادة الإحساس بالمعنى ، وتوضيح الخبرة المعبر عنها من مثل « رفيق الجربة جربه » (١١) فالمقصود أن زوج الجرباء أجرب مثلها ، وكان من الممكن أن يقال إن « رفيق الجربة زيه » ، فيكون المفهوم أنه أجرب مثلها ، ولكن تكرار كلمة « جربة » وجربة يعنى من ادراك السامع المعنى المقصود . ومثال ذلك المثل الذى يقول « الشاطرة تقول للفرن ولع وقيد من غير وقيد » (١٢) يبدو الجنس بين كلمتى « وقيد » الأولى والثانية ، فالأولى بمعنى إيقاد النار ، والثانية بمعنى الوقود كما يبدو فى هذا المثل أيضا حبيب ماله وحبيب ماله ، عدو ماله عدو ماله ، فالجناس هنا بين كلمة ماله المكررة أربع مرات فماله الأولى بمعنى المال والثانية بمعنى « ليس له » وبذلك يكون معنى المثل أن الذى يحب ماله ويكرهه ، ولا يفعل به خيرا ، ليس له حبيب ، وأن من يبغض ماله كتابة عن كرمه وإنفاقه له ، فى وجوه الخير ، ليس له عدو .

ولا يعبر المثل الشعبى عادة عن فلسفة يصعب على الفرد العادى أن يدرك أبعادها ، أو يصعب عليه أن يستوعبها ، وإنما يتزع إلى تلخيص الخبرة اليومية عن العالم من حوله ، والمواقف التى تعرض لها الإنسان ، فصقلت تجربته ، وحفزته إلى التعبير عنها . ومتى انتشر المثل فى المجتمع الشعبى ، فإن ذلك معناه أنه قد ثبت نتيجة التجربة ، وعبر عنها بإحكام . أما من التشكيل الفنى ، فالمثل يمكن أن يوضع فى قالب استعارى مستقى من واقع الحياة اليومية ، ويتطابق بعد ذلك مواقف عديدة أخرى مثل « الديك بيدن من حوصلة » (١٣) « والدحى الفاسد يتلم على بعضه » (١٤) وقد يكون المثل انعكاسا لملاحظة الإنسان للظواهر الطبيعية المحيطة به ، والتى تؤثر فى حياته مثل « الكلب النباح ما يعش » و « ما تقول قول حتى يصير فى المكيول » و « إن عاش العود ، اللحم يجود » فإن ملاحظة الإنسان للحيوان مثلا ، وخبرته بالزراعة قد أنتجت هذه الأمثال وغيرها ، فالكلب الكثير النباح لا يعش ، فلا خوف منه ، والفول لا يصح أن يسمى فولا حتى ينضج ويحصد ويعرف مقداره . واخضرار البرسيم وغيره مما تأكله الحيوانات ، سوف تكون نتيجة جودة لحمها ، وطيب مذاقها .. والمثل أيضا - كما سبق أن قيل - تلخيص محكم للخبرة التى يكسبها الإنسان نتيجة للتجارب اليومية التى يمر بها ، فى إطار علاقاته مع غيره ، وفى إطار عمله ، ولهذا فالمثل الذى ينصح من مات أبوه وهو صغير السن بزراعة الشعير ، ذلك لأن الشعير سريع النضج كما إنه لا يستلزم جهدا كبيرا فى زراعته ، ومن ثم يستطيع هذا الحدث الصغير أن يقف على قدميه ، وأن يستمر فى حياته ، دون خوف ، الصغیر فى الفترة التى تلى الوفاة ، فيقول « إن فاتك أبوك صغير ، عليك » خاصة فى الفترة التى تلى الوفاة ، فيقول « إن فاتك أبوك صغير ، عليك »

بزرع الشعير » ، إنما هو حيلة خيرة وتجربة ماضية ، يقدم الحل لهذه المشكلة التى تنتج نتيجة صغر السن ، وقلة الحيلة ، وانعدام التجربة ، فى مواجهة ظروف صعبة . كما أن المثل الذى يقول « طول الخيط يضيع الإبرة » والآخر الذى ينص على أن « اللي له عدو مالوش هدو » (١٥) وأن الفتاة التى يكثر خطابها ، إنما يكون سببا فى عدم زواجها ، « من كثر خطابها بارت » ، وأنه يجب على الإنسان أن يستوثق تماما مما يفعل قبل أن يقدم على الفعل ، حتى لا يتدمر بعد ذلك ، فيعبر عن ذلك فى هذا المثل البدوى « قبل ما تشد لجم ، ووتق حزام الشريفة ، وقبل ما تقول حجم ، راح تبقى الحجة قبيحة » (١٦) . كلها توضح هذه الحقيقة .

وهناك من الأمثال ما يمكن أن يعد إخبارا عن حقيقة فحسب من مثل « أجرة الخياط تحت إيد » و « ما يجيب الزيت إلا المصارع » و « اللي بستره الرب ما يفضحوش العبد » .

إن المثل الشعبى مثله فى ذلك مثل كل أنواع المأثورات الشعبية يمكن أن تكون له نصص متعددة ، تؤدى نفس المعنى ، وتحقق الغرض نفسه ، ولكنه يختلف إلى حد ما عنها - مشابها فى ذلك الحزر - فى أن الاختلاف بين الصيغ المتعددة قليل فى العادة ، مثل « الدحى الفاسد يتلم على بعضه » (١٧) « والبيض الممشى يتدحرج على بعضه وأقول له طواشى يقول لى ولاده كام » (١٨) الباب المترجل يمنع القضا المستعجل (١٩) الباب المقفول يمنع القضا المستعجل وهذه الاختلافات فى الحقيقة لا تعنى بالضرورة أن كل مثل منها نشأ فى بيئة منفصلة عن الأخرى ، وإنما هى صور لأصل واحد ، وجاءت هذه الاختلافات نتيجة لشيوخ هذه الكلمة فى هذه البيئة ، فى مقابل شيوخ الأخرى فى بيئة ثانية . إلا أن هناك جانبا آخر للمشكلة ، وهو ما الموقف إذا كان المعنى الواحد يصعب فى أكثر من مثل ؟ فى هذه الحالة لا يمكن القطع بسهولة فيما إذا كانت هذه الاختلافات قد جاءت نتيجة هجرة المثل ، أو أن هناك مثلين أو أكثر من أصول مختلفة ،

- (١١) الجرب : مرض خبيث يصيب الجلد .
(١٢) تنطق القاف جيما فى الاستعمال الشعبى عادة ، ولحياتا تنطق همزة غاصة فى القاهرة والمدن .
(١٣) بيدن : يؤذنه أى يصيح .
(١٤) الدحى : البيض - يتلم : يتجمع .
(١٥) هدو : هدو : والمعنى أن الإنسان الذى له عدو لن يرى راحة أو هدوء .
(١٦) أ : تنطق القاف جيما فى « قيل ، وتق » ، تقول تبقى قبيحة « ب : تعطش الجيم فى « لجم ، حجم الحجة » .
(١٧) الدحى هو البيض : والممشى : الفاسد ، والمعنى واضح .
(١٨) الأبا هو الطواش : الخصى .
(١٩) المقفول والمترجل : لها نفس المعنى تقريبا .

أومن يبتين متباعدتين فإن مثلين كهذين « القوالب نامت والانصاف قامت والغنم رقدت والبحر أجر لها » (٢٠) نفس المعنى كما يشترك معها هذا المثل أيضا « العلامة طبت ، والنخالة قبت » (٢١) في أنه يرسم نفس الصورة وهذه الأمثال أيضا « إن كان عصبة خش بنصبة ، وإن كان لك عمامة طريق السلامة » (٢٢) وإن كان البيت للرجال خش وتأخر ، إن كان للمرأة خش بلا مشورة وإن كان لك مرة خش ، وإن كان لك راجل أخرج (٢٣) ، كلها في نفس المعنى فهي تتحدث عن أنه إذا كانت من باليت أخت ، أو ابنة مثلا ، فإن أخاها أو أباهما يستطيعان الدخول في أي وقت ، دون استئذان أو حرج ، أما إذا لم تكن كذلك فإن الأمر يختلف .

ويوجد إلى جانب الأشكال التي ذكرت للمثل أشكالاً أخرى ، تختلف قليلاً في صياغتها وتعبيرها عن الصورة العامة للمثل ، وهي ما يمكن تسميتها بالمقارنات التي تأخذ شكل المثل أو الجمل الماثورة ، والمبارات التي تقال استشارة للفكافة والسخرية من مثل « زى التركي المرفود يصلى على ما يستخدم » ، « وكل واحد وشطارته » « وكل تأخيرة وفيها خيرة » ، فمن الواضح أن هذه الشواهد قد صنعت وفق نبط الأمثال الشعبية وانتشرت بين الناس ، وحازت قبولهم ، لما فيها من روح قريبة من روح المثل الشعبي ، بالإضافة إلى أنها تبعث على المرح والمرح وكانت تعليقاً ساخراً ، أو عبارة تهكمية قيلت في موقف من المواقف ، وأن البعض الآخر أصبح جملاً ماثورة أو تقليدية تستعمل في بعض المواقف المتكررة الحدوث ، دون أن تعبر عن حكم أخلاقي أو تكون حصيلة تجربة ، أو تلخيصاً لخبرة . والصعوبة التي تتكرر دائماً هي أنه من العسير اكتشاف مثل هذه الأشكال التي يعتبرونها أمثالا ذلك أن استمرارها ، وتداولها ، وظهور أشكال جديدة منها ، يزيد من صعوبة الأمر ، وتعقيد .

إن الأمثال ، ذات صلة وثيقة بالأغنية الشعبية ، وخاصة الموالم كما أنها وثيقة الصلة أيضا بالحكاية الشعبية . فكثير من الأمثال قد ضمن في الموابيل وكثيرا منها كان موضوعا لحكايات شعبية .

فالفنان الشعبي يقول في الموالم :

السط طرح قرض والنخل مايل له والشوق بانث له روايح ،
والورد غمض له (٢٤) وابن الهفية اتصف ، وابن الكرام مال له (٢٥)
والبنث راحت السوق وأبوها ساكت له الولد ما ضرب أبوه أصل
الحكاية إيه احنا سمعنا مثل من اللي قبلنا قالوه أدى الزمان واللى وصى
حسان اليماني عليه .

فالفنان الشعبي يربط في هذا النص بين المثل الشعبي والسيرة الشعبية والموالم ، فهو يريد أن يقول : إن كل شيء في هذا الزمان يسير على غير قاعدة أو نظام ، ومن ثم يختم موالمه بهذا المثل الذي يشهد فيه « بحسان اليماني » الذي قال مجموعة من النبوءات عندما أشرف على الموت بعد أن قتله « كليب » مما هو معروف في سيرة الزبير سالم .

فالمثل هنا بمثابة النتيجة الحتمية للمقدمات الأولى ، أو المحصلة الطبيعية للتجربة ، ومن ثم يزداد تأثير الصورة ، وبعض الإحساس بها ، ولذلك فإنه من المألوف أن يسمع الإنسان بعد نهاية مثل هذا الموالم رد فعل من الجمهور الذي يعلق على ذلك بقوله : « آه والله » « و آيوه ياعم قول .. ما هو زمن وحش .. الخ » .

ويأتي المثل أحيانا في تركيب الأغنية الشعبية ، ولو أن ذلك قليل الحدوث ، وقد يحدث أن يكون المثل نفسه مقطعا مما يتغنى به ، مثلما يتغنى الصيادون هذا المثل أثناء صيدهم .

الصياد : عرجه وتجول للسايف

بقية الصيادين : تجل لي الخلاخيل

الصياد : تجل لي الخلاخيل

بقية الصيادين : تجل لي الخلاخيل ..

وهكذا وظلون يكررون هذا المقطع : ثم يتقلون إلى .. وهكذا .

كما أن المثل يصبح في بعض الأحيان أيضا موضوعا لحكاية شديدة بعد المثل محورها الأساسي ، ونتيجتها التي تنتهي إليها . ومن الحكايات الحكايات التي تدور حول المثل « قبل ما تعمل شيء إد عقبه » أي قبل أن تفعل شيئا تدبر في عاقبته ، حتى لا يأتي وقت تندم على ما جنت يدك ، ولا ينفعك حيثئذ أسف أو اعتذار . فالحكمة الشعبية تحكي أن ملكا مرض وتخير الأطباء في علاجه ، فجاءوا بأحد الحلاقين ، كي يقصد له جرحا ، وتحكي الحكاية أن الولى أعطى للحلاق ريشة من الذهب كان قد غمسها في السم ، كي يمو الملك ، حينما يقصد الحلاق جرحه ويسرى السم في جسده ويتصافد أن الملك يعرف مثلا أعجبه قبل مرضه وهو « قبل ما تدم شيء إدري عقبه » ، فاشتراه من صاحبه وأمر بأن يكب هذا المثل في كل مكان ، على أبواب القصر وفي كل مكان . ويتصافد أن يق

(٢٠) البئر : الشيء الحثير الناله .

(٢١) العلامة : دقيق الدرجة الأولى - النخالة ، القشور التي تبقى بعد الدقيق وتسمى « الردة » ويصنع منها العيش الأسمر الذي يسميه الفلاحون « السن » (٢٢) عصبة : أي امرأة ، لأنها تعصب رأسها بمنديل أو (شفة) أو بطرحة .

عمامة : أي رجل ، فهو يابس عمامة ، أو طاقية أي إذا كان لك في البيت امرأة فادخل وأنت مطمئن ، لأن أحد لن يسوء الظن بك . كما أنها تستعمل بمفهومك ، أما إذا كان صاحب البيت هو من تقصده ، فأنك لن تلقى ما يلهو الآخر .

(٢٣) خش وتأخر : أي تأخر عند دخولك مستلنا . خش بلا مشورة : أي ادخل استئذان . وهو في نفس المعنى .

(٢٤) القرض : الحشرة ، والسط : نوع من الشجر .

(٢٥) ابن الهفية : قليل الأصل في التعبير الشعبي .

الحلاق هذا المثل على « الفوطة » التي جازا له بها ، فيحجم عن استخدام الريشة التي جاءه بها الوزير ، ويقرر استعمال ريشة الخاصة به . ويلاحظ الملك المريض صنيع الحلاق فينتابه الغيظ منه ، لظنه أنه إنما فعل ذلك لاحتقاره له ، ولكنه يكظم غيظه لمرضه وعدم قدرته على الكلام أو الحركة ، ويرأى الملك من مرضه ويأمر بإحضار الحلاق لكي يعاقبه على ما ظن أنه قد فعله . فلما سأله لماذا فعل هذا ، رد الحلاق بأن السبب هو أنه قرأ على « الفوطة » التي أتوا له بها العبارة السابقة فآثر أن يستعمل ريشته خوفا من أن تكون الريشة الذهبية مسمومة ، وعندما آمن الملك النظر في كلام الحلاق ، أمر بإحضار الريشة التي كان الوزير قد أعطاها للحلاق ، وجرح بها كلبا فمات ، فأيقن أنها مسمومة ، وأن الوزير كان يريد له الموت ، فأمر بقتله وكافا الحلاق على صنيعه .

وهكذا نجا الملك والحلاق من الموت بسبب المثل كما عوقب الشرير بسببه أيضا . وهذا الأسلوب شائع في الماثورات الشعبية لأغلب شعوب العالم ، إذ يلخص المثل عادة قصة أخلاقية ، وللمثل فإنه يجب الحصول على القصة ، أو مضرب المثل الذي تكون منه الموضوع ، والذي كان باعثا على نشأته .

لقد سبقت الإشارة إلى علاقة المثل بالسيرة الشعبية ، اعتمادا على ما استقر في أذهان الناس من حكمة من ينسبون إليه المثل من شخصياتها ، كما حدث مع حسان اليماني ولكن هذه العلاقة لا تمثل العلاقة الوحيدة التي ربطت المثل بالسيرة الشعبية ، فقد تضمنت السير نفسها كثيرا من الأمثال ، وشاعت هذه الأمثال بعد ذلك ، ونسى ارتباطها بالأصل ، أو بالمناسبة التي قيلت فيها مثلما حدث مع هذا المثل « ما جاب الصيد إلا المصايب » (٢٦) وسوف يتضح معنى المثل إذا وضع في إطاره الصحيح في السيرة الهلالية فقد قال « الغلام » أحد أبطال السيرة هذه العبارة التي صارت مثلا بعد ذلك عندما رأى وحوش الصحراء وغزلانها تأتي إليهم جافلة هاربة مما جعل الصيادين يصطادون الكثير منها كل يوم فرحين بذلك ، بعد أن كانوا يخرجون كل يوم للصيد ، فلا يظفرون بشيء . وعندما رأى الغلام ذلك قال لقومه هذه العبارة ، فقد توجس خيفة مما رآه وسمعة وأيقن أن الذي ساق الوحوش إليهم بهذه الطريقة ، لابد أن يكون جيشا جرارا ، أكسحها أمامه ، ولقد صح بالفعل ما توقعه ، فقد كان أبو زيد على رأس قبائل بني هلال في طريقهم إلى تونس ، في جيش جرار كما تقول الروايات الشعبية .

وهذه العلاقات التي تربط بين المثل وسائر ضروب التعبير الشعبية إنما تؤكد في الحقيقة التكامل بينها لتقدم بعد ذلك صورة منسقة الملامح عن الذين أبدعوها .

فالمثل وإن كان يدل على الكلام الماثور الذي يلخص حكمة الأجيال ، ويررر مواقفها ، فهو فضلا عن ذلك يرتبط بنوعين من القصص .

الأول : أن الأمثال السائرة المنسوبة إلى قائلين معروفين أو غير معروفين تحمل قصة تعرف عادة بمورد المثل ، فإذا عز هذا المورد أو نسي ، لفقت له قصة تفسره ، وتؤيده ، وما من مثل إلا ويركز على خبر أو حدثا تاريخيا أو غير تاريخي . وهناك الكثير من القصص العربية الفصيح الذي تتأثر فيه الأمثال ، كما أن الشعر العربي كان هو الآخر حافلا بالأمثال . ومن هنا كان المثل خلاصة خبر ، أو موقف ، أو حدث .

أما النوع الثاني ، لهذا الضرب ، فهو ما يؤلف على سبيل الوعظ الديني أو الأخلاقي أو السياسي ، فالقصة تدل على مغزى معروف منذ البداية ، هذا المغزى سمي بعد ذلك مثلا ، أو شاع على أنه مثل . وقد عرف الأدب الفصيح أيضا من هذا النوع قصصا له مغزاه يجرى على ألسنة البهائم والطير ، وقد تخصصت هذه الكائنات في تلك القصص بصفات إنسانية ، تصبح أقرب إلى الرمز منها إلى الحقيقة ، ومن صفات هذا أن الرمز فيه واضح وأن الوصول إلى مضمونه أو مغزاه سهل يسير .

الحزر (اللغز)

يستعمل المجتمع الشعبي عند طرح اللغز للإجابة عنه كلمتين شائعتين وهما « حزر فزر » ، فكلمة لغز غير مستخدمة في المجتمع الشعبي وإنما يشيع بينهم بدلا منها كلمة « حزر » أو « فزورة » وعلى ذلك فقد أثروا أن تستخدم المصطلح الشائع في البيئة الشعبية ، خاصة أنه ذو أصل عربي فصيح ، هذا بالإضافة إلى أن المجتمع لا يشيع بينه المصطلح الآخر « لغز » كما أنه لا يعرفه .

والحزر لغة هو « التقدير » والفعل منه يعني الدعوة إلى التخمين والحلدس « حزره ويحزره حزرا قدره بالحلدس » .

أما صيغة الفعل الأخرى وهي « فزر » فهي من « فزر الثوب فزرا شقه » ، والفزر لغة هو « الفسخ في الثوب » ، و « الفزر الشقوق » ، وتفزر الثوب تشقق وتقطع وبلى وتقول فزرت الشيء من الشيء فصلته . . وفزر الشيء يفزره فزرا « فرقه » .

أما « اللغز » في اللغة فهو « الكلام الملبس » وقد ألغز في كلامه يلغز ألغازا إذا رؤى فيه وعرض ليخفى واللغز الكلام واللغز فيه عمى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره واللغز ، واللغز ، واللغز ، واللغز ، والألغاز ، كلها حفر يحفرها اليربوع في جحره تحت الأرض ، وقيل هو جحر الضب والفار ، سمي بذلك ؛ لأن هذه الدواب تحفره مستقيما إلى أسفل ثم تعدل عن يمينه وشماله عروضا تعترضها تعميه ليخفى مكانه بتلك الألغاز وهو أيضا الميل بالشئ عن

(٢٦) يقصد بالمثل أن هذا الصيد الوزير سبى بمصائب لا تحصى لو أن هذا الصيد الوزير لا يبنى حيرا ، وإنما يخفى خلفه مصيبة كبيرة .

وجهه ، ورجل « لغاز » وقاع بين الناس ، والألغاز طرق تلتوى وتشكل على سالكها .

وهكذا يمكن أن نذهب إلى أن الكلمة الشعبية التي استخدمها الناس وهي الحزر ذات أصل عربي فصيح ، تدل أكثر من غيرها على هذا النوع من الإبداع الشعبي ، ففي المقدمة التي تمهد للإلقاء « الحزر » وهي « حزر فزر » دعوة إلى أعمال العقل والتفكير عن طريق الحس والتخمين والتمييز أو الفصل بين الأشياء وبعضها - أي مكونات الحزر - ثم إعادة تكوينها مرة أخرى وصولاً إلى الحل الصحيح .

ويعد الحزر من أقدم أشكال الإبداع الشعبي ، وهو في جوهره ليس مجرد كلمات محيرة ترتبط بجلسات المساء ، كما أنه ليس تلاعباً بالألفاظ ، وإنما هو رياضة عقلية ، وعرض لسؤال ومشكلة ، تتطلب حلاً .

والحزر الحقيقي يصف شخصاً أو شيئاً في استعارة مركزة ، تنصف بشيء من الغموض كما أنه يقارن شيئاً آخر يختلف عنه تماماً ، فإن حزراً « مثل » بنت الأمير نازلة تحب في الحرير والذي يعني « الإبرة » أو آخر مثل « جامعا ماله باب ، والمية ماله الاعتاب » وهو الذي يجاب عليه بأنه « اليضة » .. إلخ . يكشف بوضوح عن خيال خصب اتخذ الاستعارة أسلوباً لكي يجسم أو يصف الشيء الموصوف ، فقد استعار للإبرة نجر خيطها وراهها ، أثناء الحكاية ، بصورة ابنة الأمير تنزل مجرورة ثوبها الحريري وراهها . كما استعار لليضة صورة الجامع (المسجد) الذي لا باب له ، والذي تملأ أعتابه المياه . ومن الواضح أن كلا من الصورتين الاستعاريين لا تنطبقان على ما استعير لهما .

وقد لاحظ كثير من الباحثين منذ القدم العلاقة الوثيقة بين الاستعارة والحزر ، إذ إنه في جوهره استعارة ، ويكشف تحليل مثل هذين الحزرين وغيرهما أنهما اعتماداً على المقارنة بين أشياء مختلفة تماماً ، فصورة الإبرة تختلف اختلافاً بيناً عن صورة ابنة الأمير كما أن المسجد لا يشبه اليضة في شيء ، ولعل هذا الاختلاف أو المقارنة غير المتكافئة ، هو الذي يعطى الحزر لونه المتميز ومذاقه الخاص ، فإن محوره الأساسي يرتكز على المفاجأة التي تنجم عن الإجابة الصحيحة . وليس معنى هذا أن كل حزر استعارة ، فهناك من الأحزار ما لا يعد استعارة ومثال ذلك « في الغيط خضرة ، وفي البيت حمرة ، وجنب الحيط بيضة » فالبيضة - وهي جواب الحزر خضراء في الحقل ، ثم هي عندما تقطع في البيت تبدو حمراء ، وبعد أن تؤكل ، فإن الأجزاء التي تبقى بيضاء اللون . ومن هنا يمكن القول أن الشعب قد استخدم كلا الأسلوبين في وصف الشيء ، وربما كان أسلوب الاستعارة أحدث ، من الأسلوب الآخر ، ذلك أن الاستعارة ترتبط بمرحلة متقدمة من التفكير الإنساني الذي يستطيع أن يدرك أوجه المفارقة والشبه والاختلاف بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة من حوله .

وقد تنبه الدارسون أيضاً إلى ما يمكن أن تستثيره المفاجأة أو المفارقة بين السؤال والجواب ، من سرور الإنسان ، أيما كان عمره ، أو درجة ثقافته ، أو جنسه ، ذلك أن الاكتشاف المفاجيء للتشابه بين الموضوعين أو الشئين اللذين لا يتوقع الإنسان عادة أن يشبه بعضهما البعض ، إنما يسبب شعوراً غامراً بالسعادة ، خاصة إذا توصل الإنسان إلى الحل الصحيح أو إلى الإجابة المطلوبة مما يجعله يحس بتفوقه على الجماعة التي تشترك جميعها في البحث عن الحل المناسب .

وتعد ظواهر الحياة التي تحيط بالإنسان ، موضوعات مناسبة للحزر فإن هذه الظواهر سواء الثابت منها أو المتغير - قد استأثرت خيال الإنسان ، وحفزته إلى أن يتساءل عن حقيقتها وأن يبحث عن الوسائل التعبيرية التي يجسمها عن طريقها والتي يعترف أفراد مجتمعه بها .

وربما كان مثل هذا الحزر الذي يتخذ من الظاهرة الطبيعية موضوعاً للتساؤل عنها ، قديماً جداً ، ذلك أنه يرتبط بالطبيعة ، كما أنه بسيط التركيب ، فقد وصفت النار في الحزر بأنها « تأكل من غير حنك ولا بطن » وإذا أكلتها عاشت ، وإن سقيتها ماتت ، وصور الهواء بأنه « شيء يعاكسك في المشى ولا تشوفه » ، وقد أثرت بساطة الحزر في سهولة انتقاله من مكان إلى مكان في البيئة الواحدة ، ولعل السبب انتشاره بهذه السهولة ، هو قصره بالإضافة إلى أن كثيراً منه يتبع موسيقياً تنبع من إيقاع الوزن الذي يتسم به ، والسجع بين أجزاء

والحزر عادة يقال في أسلوب نثرى ، يتمتع بقدر كبير المحسنات ، ويقترب إلى حد كبير من إيقاع الشعر مثل « أبويا بنى مندره ، فيها الضحك والكركرة » (القلة) و « أبويا بنى لى بيت يا بنيانه ، تعد نجوم السما ولا تعد طيقانه » (الغربال) ، « قد الكه ويلف الدنيا لف (الخطاب) ، و « قد السمسة وتجيب الخيل متلج (الكتابة) فالواضح أن أي حزر منها يمكن أن يكون له نظام عروض قريب من وزن الشعر ، وإن لم يكن في أحكام الأخير . وقد ما ما يتصف به الحزر من إيقاع موسيقى ، ومن قصره على أن يه محفوظاً بصورته التي نشأ بها ، وأن يظل بمنأى عن التغير المفاجئة ، فلا شك أن الحزر والمثل من أقل أنواع التعبير الشعبي تعرضاً للتغير أثناء تداولهما في المجتمع ، بالقياس إلى الأغنية الشعبية والموال والحكاية الشعبية على وجه الخصوص .

ويخضع الحزر لأسلوب يكاد يكون واحداً في المجتمع الشعبي في مصر كلها ، إذ يسوق الحزر عادة عنصر تمهيدى هو « حزر فزر » وهو عادة إلى التفكير ، ويقوم بوظيفة مهمة هي جذب الانتباه إلى ما سوف يقال ، والتهيئة لأعمال العقل وشحذه لقبول ما سوف يلقي إليه ، والإسراع في الإجابة عليه ، ثم يلي ذلك تقديم الحزر نفسه ، ويبدأ في بعض الأحيان بنواة وصفية مثل « أحمر يا بيه » في الحزر الماضي « بالبلح » أحمر يا بيه ، أصفر يا بيه ، نازل السوق محنى إيديه و « اللحم من جوه » في وصف القوقعة (اللحم من جوه ، والعظم من

بره) و « قد القالب » في الحزر الذي يصور قدح الكيل (قد القالب ونازل السوق يطلب) .. أو قد تشتمل هذه النواة الوصفية على اسم موصوف مثل « فرختنا النقطة » في الحزر « فرختنا النقطة تجيب الخير من طنطا » . (الكتابة) ، ومثل « معزتنا القرعة » في الحزر الذي يقول « معزتنا القرعة .. في الجبل ترعى .. ولينها الغالى .. يتباع بالأرطال » (النحلة) وفي « جمل بارك » في الحزر الخاص « بالقرن » جمل بارك في المبارك ، يأكل حشيش الدنيا وهو بارك وقد يستخدم مقدم الحزر أسلوب الحديث الشخصي كما في « أبويا بنى لى بيت » ، في عديد من أشكال الحزر أو « أنا بنت الشيخ الشركسى .. ألبس وأقلع أطلسى .. وورايها سواق يسوقنى ، وعمرى ماباتكسى » . (الإبرة) .

ثم يأتي بعد هذه النواة ، الجزء المتناقض معها ، وهو يقدم الشكل الذي يجب توفيقه مع الجزء الذي سبقه وهو واضح فيما تقدم من نماذج ، وفي غيرها من مثل « أطرى من الزبدة (النواة) واحد من السيف (الجزء المتناقض) فالتناقض هنا بين « ليونة الزبدة ، وحدة السيف » ويكون على السامع أن يفكر فيما يمكن أن تجتمع فيه هاتان الصفتان المتناقضتان ، وقد يصل في النهاية إلى الحل الصحيح وهو « الثبان » والحقيقة أن الصور التي استخدمها الحزر للسؤال إنما توضح مدى صدق الانتخاب ودقته ، والمزج بين هذين المتناقضين اعتماداً على خصائص موضوع الحزر نفسه ، وهو الثبان ، فهو لين ، أملس ، وهو خطير ومخيف في نفس الوقت .

فإذا ما استطاع السامع الإجابة على الحزر ، فإنه يصبح على استعداد ، لتلقى حزراً آخر ، أو أن يلقي إلى سائله بحزر يختيره وهكذا . أما إذا لم يستطع الإجابة فمن الشائع أن يقول له السائل بعد فترة يرى أنها كافية للتفكير في حل الحزر « غلب حمارك » فإذا أجاب المسئول بنعم قيل له « طب نهق » (يعنى افعل كما يفعل الحمار) .

إن مثل هذه العبارة يمكن أن يكون الهدف منها هو استشارة السخريه من عدم استطاعة المسئول أن يصل إلى الحل الصحيح ، خاصة إذا وضع في الاعتبار ، العبارة الأخرى ، وهي « طب نهق » ، أي مادام حمارك لم يستطع أن يعرف الطريق الصحيح ومادامت لم تستطع معرفة الحل الصحيح أو الطريق إلى الإجابة الصحيحة ، فإذن - أي المسئول - تشبه حمارك ، وعليك أن تفعل مثله ، فتصدر هذا الصوت - النهيق - الذي يصدره الحمار ، تعبيراً عن فشلك في معرفة المطلوب . ويمكن أن يتأكد ذلك إذا عرفنا أن الحزر قد أصبح مرتبطاً بالنسبة والترفيه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر ، فإذا أضيف إلى ذلك ملاحظه الباحثون من شيوع عنصر الفكاهة النابع من الموقف غير المتوقع الذي يضع السائل فيه والذي ينتج عن الإجابة على الحزر أو الفشل في حله وما قد يترتب من إحراج المسئول ، واتهامه بالغباء وهي الصفة الرئيسية أو المميّزة التي يلصقها المجتمع الشعبي بالحمار ، فهو عندهم مثال الغباء ، وربما كان ما نذهب إليه صحيحاً .

وإذا كان الحزر يوجد كشكل منفصل من أشكال المانورات الشعبية ، شأنه في ذلك شأن الحكاية الشعبية والأغنية والمثل ، فإنه يوجد أيضاً داخل إطار الحكاية الشعبية ، وهو أسلوب عالمي تعرفه كل الشعوب وفي تراثنا الشعبي من هذا النوع من الحكايات التي لا تنتهي بالوصول إلى الحل الصحيح ، حتى يصبح في إمكان الشاب الذي توصل إلى الحل أن يتزوج من الأميرة مكافأة له على ذكائه وامتنازه على غيره ، أو قد يرتبط الأمر بالحصول على مكعب مادي ، أو السيطرة على قوى مخفية كالجن وما إلى ذلك .. أما في حالة الفشل في حل الحزر ، فإنه في مقابل السخريه والفكاهة التي يستشعرها المجتمع تجاه من يفشل في الوصول إلى الحل الصحيح ، وذلك في الحزر المفرد الشائع ، يكون عقاب الفاشل هو الموت والتشهير به بعد موته إعلاناً لفشله وترهيباً لغيره حتى لا يقدم على عمل لا يثق تماماً في قدرته عليه مهما كانت مغرياته . فمن الشائع في الحكايات الشعبية أن يجد الشاب رؤوساً كثيرة معلقة على باب قصر الملك مثلاً ، فيتساءل عن السر في ذلك ، فيخبره أحد الرجال المسنين ، أو العجائز بالسبب ، وينصح به ألا يفكر في المجازفة حرصاً على شبابه ، ولكن الشاب يقدم ، ثم ينتج في معرفة ما يسأل عنه ، وتكون النتيجة أن يكافأ بيد الأميرة أو يحدث أن يكلف الملك وزيره بمعرفة أشياء معينة حتى يستمر في منصبه ، وإلا فإن عليه أن يترك مكانه إذا فشل .

تحكى إحدى « الحوادث » أن ملكاً خرج مع وزيره في فصل الشتاء ، فوجد الملك صياداً مسناً ، يصطاد من البحر ، فتبادل معه الحديث ، ولم يفهم الوزير من الحديث شيئاً وكان الحديث في شكل حوار فقد سأل الملك الصياد :

ياراجل يا صياد همه أربعة ما يقضوش (١) أربعة .

فرد الصياد : دابن ومديون وبأرمي (٢) في البحر

سأله الملك : طيب .. ازى (٣) الجماعة .

أجاب الصياد : اتفرقوا .

الملك : وزاى الاثنين .

الصياد : بقوا ثلاثة .

الملك : وازى البعيد .

الصياد : بقى قريب .

وعندئذ قال الملك للصياد « عجبت يا صياد ، فرد الصياد « قط ياملك » ، ثم قال له « ما تبش رخيص (٤) » فقال الصياد « ماتوصيش حريص » وانصرف الملك والوزير عائدتين إلى القصر ، فسأل الوزير

(١) ما يقضوش : لا يكفون .

(٢) بأرمي : أرمى .

(٣) ازى : كيف الحال .

(٤) ماتبش : لا تبع .

القيم الشعبية المصرية فى

القصص الشعبى المصرى

بقلم : الاستاذ الدكتور : نبيلة إبراهيم

على ، أن الهدف من هذا القص ليس هو استرجاع حدث حدث فى الماضى بقدر ما هو تثبيت القيم التى تساعد على تماسك الجماعة والعمل على استمرار نماذجها السلوكية الإيجابية . فكل حكاية تبث قيمة من القيم ، وبذلك تضاعف القيم التى تروى بوصفها رصيда تحفظها الذاكرة وينقلها الخلف عن السلف .

وليس هناك خلاف فى أن هناك من القيم ما تنبأه الشعوب جميعا وتظل تحض عليها . وهى تلك القيم التى تجعل من الإنسان عاملا فعلا فى الحياة . فإذا كان الجبن مرفوضا ، فإن الشجاعة تصبح قيمة مطلوبة . وإذا كان البخل مرفوضا يصبح الكرم قيمة مطلوبة كذلك . وعلى هذا النحو تصبح قيمة العمل والإخلاص مطلوبتين ، فى حين تصبح قيمة الكسل والخيانة مرفوضتين . وتعد هذه القيم وغيرها قيما عالمية يدعو إليها كل شعب من شعوب العالم فى حكاياته وأمثاله الشعبية وغير ذلك من أشكال فنونه .

على أنه يظل لكل شعب بعد ذلك خصوصياته فى بعض القيم التى يكررها على الدوام فى أشكال تعبيره الأدبى ، وذلك إذا سلمنا من البداية أن لكل شعب شخصيته المميزة .

وهذا ما نود أن نكشف عنه بالنسبة للشعب المصرى ذلك من خلال بعض نماذج حكاياته .

لقد عرفت شعوب العالم نمطا من القص الشعبى الذى يدفع بالبطل الصغير فيه إلى مغامرات فى عوالم مجهولة ، قد يكون عالم الجان والمردة من بينها ، ويقدم البطل الصغير على خوض هذه

فى مقال للباحثة العلامة الأستاذة الدكتورة « إيمان برونر تراوت » المتخصصة فى علم المصريات بصفة عامة والأدب المصرى القديم بصفة خاصة ، أن الشعب المصرى فاق شعوب العالم فى قصصه الشعبى . ويصدق هذا القول على كل العصور التى مر بها الشعب المصرى ابتداء من العصور المصرية القديمة وحتى العصر الحديث .

وقد بدأ القص بصفة عامة عند جميع شعوب العالم بحكايات تحكى ما حدث ، ذلك لأن الإنسان خلق لى يتذكر ما مضى من ناحية ، ولكى يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وحيث أن ما حدث فى الماضى يصبح أسير هذا الماضى ، فإن وظيفة القص تتمثل فى استعادة هذا الماضى ، لى يصبح حاضرا على الدوام . وبدون هذا تفصم العلاقة بين الماضى والحاضر .

وفى مرحلة فكرية متطورة ، بدأت الشعوب تؤلف القص الخيالى . ولا تبعد وظيفة هذا القص كثيرا عن وظيفة ما يحكىه الناس بوصفه أحداثا حدثت . فهذا القص الخيالى يؤهم كذلك بأنه يحكى عما حدث فى الماضى . ويشير إلى ذلك تلك البداية التقليدية للحكى وهى : « كان ياما كان » .

وإن كان عن الولد الذى خلق قبل جده . . . دا سيدنا النى . وإن كان عن الراجل الذى مات وهو بالقبر ساير . . . دا سيدنا يونس الذى بلغه الحوت .

وإن كان عن الأثنى والذكر ولا يهواش بعضهم . . . السما ذكر والأرض تاتية يتزل منها مطر من فوق ميتحطش فى الورق . . .

والأثنين المتشاحنين مع بعضهم . . . الليل والنهار . . . والستة . . . الست أيام التى انتشت فىهم الأرض . . . والخمسة . . . الخمس صلوات ، والأربعة . . . الأربع أقطاب التى مدركين بالكون ، والثلاثة . . . الشمس والقمر والنجوم ، والواحد مالوش تانى رينا . . . لوش تانى . . .

وهكذا ، استطاع أبو زيد أن يجيب على كل الأسئلة ، وجا لى يلقى بسؤاله على الجنى حسب اتفاقهما ، وعندئذ قال له : « أناها أسالك فى سؤال واحد بقى . . . جاوت سبتك ، ما جا ش عنه حرقك ، بالعزيمة بقى قدامه . . . قال له مكتوب على باب حرقك آيه . . . ما قدرش ينطق . . . قال له أنطق لأحرقك . . . قال له ما آيه أنطق أبدا قال له رأيك . . . قال له رأيى أنى أوثق العهد بينى وبينك وتفضل طول العمر كل ما تنده يا سليط الجان . . . أكون وساء . . .

وهنا يمكن أن تظهر ملاحظة جديرة بالاهتمام تكمل رة الحرز ، وتزيد من تأكيد العلاقة بين الإجابة الصحيحة على السؤال والتفوق والامتياز اللذين يتيحان للإنسان معرفة ما لا يعرفه غير الإنسان أو الجان ، ومن ثم يستطيع السيطرة على مصادر القوة فيها بما يتميز به من مقدرة خاصة وتمكن من العلم . . . فمثلا صيغة « كانت تتضمن فى كل مرة عبارة « إذا كنت شاطر . . . كما أن ال فى الحرز الذى ذكرناه قال للصياد « ما تبعش رخيص » ولم يبع الصياد ما عنده رخيصا ذلك أنه يعلم قيمة ما يعرفه وهو ما يجعله فى موقف القوة بالنسبة لمن يريد الحصول على الإجابة منه ولذلك فقد رد على الملك « ما توصش حريص » - وتعطى عبارة الجنى لأبى زيد مضمنا قريبا من ذلك أيضا ، فإن الإجابة على الأسئلة تتطلب تضلعا فى المعرفة ، لا تكفى معها معرفة الإنسان العادى وإنما لابد من أن يكون فى العلم شاطر ، وما دام قد انتفع من واقع إجاباته العديدة ، فإن كل الأفاق تتفتح أمامه وتوضح القوة والثروة وما إلى ذلك بين يديه .

الملك عن مغزى ما سمعه من حديثه مع الصياد ، مع ما لم يفهم منه شيئا فتعجب الملك وأعطاه مهلة ثلاثة أيام ، لى يعرف مضمون الحديث وإلا قتله . وذهب الوزير إلى الصياد وعرف منه مغزى الحديث ومضمونه ، فى مقابل ثمن تقاضاه منه الصياد .

وكان مضمون الحديث هو أن الملك سأل الصياد : أنك تصطاد فى الشتاء ، ألا يكتفك أن تصطاد فى شهور النيل أو الصيف لى تختزن ما يقيم أهلك فى شهور الشتاء ، وكان رد الصياد أنه « دابن أبى له بريه ، ومديون يتفق على والدين كبيرين ، ويرمى فى البحر لى يرمى بنات سوف يتزوجن ولن يفدنه فى شىء . . . أما الجماعة التى تفرقت فهى الأسنان ، والإثنان اللذان أصبحا ثلاثة فهما رجلا اللتان لم تعودا قادرتين على حملته لكبره فأصبح يعتمد على « عكاز » والبعيد الذى أصبح قريبا هو مدنى رزته « بصره » وهكذا مضى الصياد يفسر للوزير ما غرض عليه .

وفى إحدى حلقات سيرة أبى زيد الهلالي ، يرسم الراوى صورة حوار بين أبى زيد وسليط الجان ، إذ يسأل سليط الجان ، أبأزيد عفة أسئلة فيقول له :

« أسالك يا بوزيد على ولد بلا أب يذكر . . . وهو الولد عالم وخاير . . .

« أسالك يا بوزيد إذا كنت فى العلم شاطر . . . أسالك على ولد خلق قبل جده ولو ما الولد ما كان للجد ذاكر . . .

« أسالك يا بوزيد إذا كنت فى العلم شاطر . . . أسالك على اثنين متشاحنين مع بعضهم ، لاده يحصل ده ، ولاده يطول ده ليوم آخر .

« أسالك يا بوزيد إذا كنت فى العلم شاطر . . . أسالك على راجل وهو بالقبر ساير مات وهو بالقبر ساير .

« أسالك يا بوزيد إذا كنت فى العلم شاطر . . . أسالك على أثنى وذكر ولا يهواش بعضهم . . . ولادهم لا يتحبسوا لابل القلم ولا بالدفاتر .

« أسالك يا بوزيد إذا كنت فى العلم شاطر . . . أسالك على . . . ستة . . . وعلى خمسة وعلى ثلاثة . . . وعلى واحد . . .

قال له يا أخى دا كلامك دا كله عندى فى رموز الدفاتر . . . إن كان عن الولد الذى بلا أب يذكر . . . دا سيدنا عيسى بن مريم .



المغامرات بشجاعة وإصرار ، حتى يحصل في النهاية على الجائزة السخية التي قد تكون الأميرة الجميلة المسحورة ، أو التضاحة السحرية أو الكثر الكبير . وفي هذه المغامرات تقابل البطل القوة الشريرة التي تظل تقضى أثره ، لتحول بينه وبين تحقيق مأربه . على أن البطل لا يحرم في الوقت نفسه من ظهور القوة الخيرة التي ترشده إلى طريق الصواب وتمنحه الأداة السحرية التي يستطيع من خلالها أن يبطل عمل القوة الشريرة . وبعد صراع مرير بين قوئى الشر والخير يتصر البطل في النهاية بفضل إصراره ونمو وعيه ، وحسن استخدامه للوسائل التي تمنحها له القوة الخيرة . وبهذا يتصر الخير على الشر . ولا تنتهى الحكاية إلا بعد أن تكون شخصية البطل قد أحالت كل صفة غير مرغوبة فيها إلى الصفة المعارضة لها المرغوب فيها . فبعد أن يكون صغيرا غير واع ، يصبح كبيرا واعيا . وبعد أن يكون فقيرا يصبح غنيا ، وبعد أن يكون مبعدا يصبح متصفا ومرغوبا فيه ، وبعد أن يكون موضوعا لتسلط الشر عليه ، يصبح قاتلا للشر . بعد أن يحقق البطل كل هذه المنجزات يصبح كفا للتحصيل على الجائزة السخية ويتزوج ويعيش في الثبات والنبات .

هذه الصيغة من القصة الذى يسمى عندنا « بالحدوتة » ، وهي كلمة محرفة عن القصص « الأحدوتة » ، تعد صيغة عالمية . ومع ذلك فكل شعب يطبع حكاياته بطابع خاص وبينها قيما خاصة به .

فهذه حكاية ريفية مصرية قمت بتسجيلها في مدينة رشيد في محافظة البحيرة ، عن سيدة تبلغ الأربعين من عمرها قالت :

كانت هناك أم عندها ابن وابنة . الابن اسمه محمد والابنة اسمها كشكول دهب . محمد يذهب إلى المدرسة في حين تعمل كشكول دهب في البيت مع أمها لتساعد في أعباء البيت . وذات يوم تأخر محمد عن موعد وصوله من المدرسة وانخلت عليه الأم فطلبت من كشكول دهب أن تذهب إلى المدرسة لتتفقد أخاها . وذهبت كشكول دهب ووجدت المدرسة خالية من التلاميذ ، لقد عادوا جميعا إلى بيوتهم . ولكنها وجدت باب المدرسة ما يزال مفتوحا . فخطت إلى الداخل وأخذت تنظر في الفصول الخالية حتى وصلت إلى فصل كان بابها مواربا ، فمدت يدها إلى الحجرة ، ولشدة دهشتها وقزعتها في الوقت نفسه ، وجدت شبحا مهولا يأكل أخاها . فجرت كشكول دهب وهي في أشد حالات الفزع . وبدلا من أن تعود إلى البيت ، لتخبر أمها بما رآته ، أخذت تجرى حتى ابتعدت عن قريتها . وصلت الطريق . وفاجأها الظلام وهي تقف عند دكان يبيع الصبغة وكان صاحبه على وشك إغلاقه . وعندئذ طلبت من صاحب الدكان أن يجعلها تبيت في الدكان بعد أن ضلت طريقها إلى بيتها . ولما طلب منها صاحب الدكان على أن ترافقه إلى بيت تبيت فيه مع بناته الصغار ، رفضت كشكول دهب وأصررت على أن تبيت في الدكان . ورضخ الرجل لمطلبها وأدخلها الدكان وأغلق عليها . ولم تكد الفتاة تستقر في الدكان في الظلام الدامس ، حتى انشق الحائط وظهر لها الشبح الذى كان

يلتهم أخاها وسألها سؤالا غريبا وقال : « كشكول دهب » ، أيش رايت فيما عجب ؟ وكان الفتاة كانت على موعد مع هذا الشبح ، وكأنها كانت تتوقعه ، بل كأنها كانت تنتظر هذا السؤال . ولهذا كانت إجابتها جاهزة فقالت دون خوف : رأيت ياسيدى الفقى يعلم الناس الأدب . ولشدة تعجبه أخذ الشبح يخلط الصبغات بعضها ببعض ، ثم أغلق الحائط وانسحب في هدوء .

ولما جاء صاحب الدكان في الصباح ، ليفتح دكانه ووجد كل ما فيه مبعثرا ، صرخ بالفتاة وهو يسألها لماذا فعلت ذلك . ولكن الفتاة التزمت الصمت كلية . ولم يملك الرجل نفسه فضربها وطردها .

وظلت كشكول دهب تسير على غير هدى حتى فاجأها الليل ، واقفة أمام دكان يبيع الأقمشة . وتوسلت إلى صاحب الدكان كما فعلت في المرة الأولى ، أن يجعلها تبيت في الدكان . وطلب الرجل أن تأتى معه ، لتبيت في البيت مع أبنائه . ورفضت ذلك وأصررت على البقاء داخل الدكان . فادخلها الرجل في الدكانة وأغلق دونها . وجاءها الشبح للمرة الثانية وسألها نفس السؤال وردت به بنفس الإجابة ، فخلط الأقمشة بعضها ببعض وانسحب في هدوء .

وجاء صاحب الدكان في الصباح ليفتح دكانه ، وهاله ما رأى من اضطراب في الدكان فاهتاج وسأل الفتاة عما دفعها لأن تفعل ذلك . والتزمت الفتاة الصمت . فضربها الرجل وطردها .

وظلت كشكول دهب تمشى حتى هدتها قدمها إلى قصر ، فجلست لتستريح عنده . وبعد قليل جاء ابن صاحب القصر فرأها جالسة عند بوابة القصر ، فعرف منها أنها قد ضلت الطريق ولا تعرف كيف تعود إلى بيتها . فاصطحبها من يدها وأدخلها القصر وأوصى الخدم بإدخالها الحمام لتستحم ثم قدم لها الغذاء فأكلت . ولما رآها ابن صاحب القصر بعد ذلك أعجب بجمالها كل الإعجاب وقرر أن يتزوجها .

وبعد عام انجبت كشكول دهب ابنا الأول .

وبينما كانت تجلس بمفردها مع ابنها في الحجرة ، إذ بالشبح يظهر لها ، وخطف منها ابنها دون أن يتحدث إليها ومسح فمها بلون أحمر ، ثم اختفى . وشاع خبر اختفاء الابن الوليد في القصر . ولم يعرف أحد كيف اختفى إذ كانت كشكول دهب تلتزم الصمت كلية . ولما ولدت ابنتين أخريين بعد ذلك ، حدث لهما ما حدث مع الابن الأول . عندئذ تأكد لأهل القصر أنها غولة تلتهم أبناءها بخاصة وأنهم وجدوا فمها ملون بلون أحمر . فأغلق عليها باب الحجرة . وقرر زوجها أن يتزوج ابنة عمه بعد ذلك . ولكنه قرر أن يؤدى فريضة الحج قبل إتمام الزواج . وكما كانت العادة ، قبل الرحيل إلى الحج ، سأل الزوج أهل بيته فردا فردا عما يريد أن يحضره له من بلاد الحجاز . ثم أبدى الشفقة على زوجته كشكول دهب ، فدخل عليها الحجرة ليسألها ما ترغب فيه . فقالت له كشكول دهب : « أنا لا أريد إلا علة

الصبر » . ثم قالت له : « إن أحضرت علة الصبر مركبك سارت ، وإن لم تحضر علة الصبر ، مركبك وقفت في البحر واحتارت » .

ولم يفهم الزوج عبارتها الأخيرة ، ولكنه أغلق عليها الباب ، ورحل إلى الحج . وبعد أن أدى الزوج الفريضة ، اشترى الأشياء التي طلبت منه ، ولكنه نسي أن يشتري علة الصبر . ولم تحرك المركب وظلت تهتز . وأخذ الريان ينادى مذكرا الناس إذا كان أحدهم ما زال عليه ذنب لم يكفر عنه ، أو ما إذا كان أحد الركاب قد وعد بشراء شيء ولم يف بوعده . وعندئذ تذكر الزوج أنه لم يشتري علة الصبر . فقفز من المركب وظل يبحث عنها حتى وجدها واشتراها وركب المركب فتمحرت وسارت . ولما وصل إلى قصره ، وزع الهدايا ، وفتح باب الحجرة على زوجته كشكول دهب فرمى لها بعلبة الصبر وأغلق عليها الباب .

فكانت كشكول دهب كلما أمسكت علة الصبر ارتعشت في يدها من هول ما تحملت فكانت تقول لها : أصبرى يا علة الصبر كما صبرت .

وتحدث اليوم الذى يزف فيه الزوج على ابنة عمه ، ونصبت الزينات وأضيئت المصابيح . وبينما كان الناس في قمة الفرح ، وكانت كشكول دهب تجلس بمفردها ، إذ بالشبح يفتح عليها باب الحجرة ويدفع إليها بابنائها الثلاثة وقد كبروا . وفي الحال أمرتهم أمهم بالذهاب فورا إلى عرس أبيهم ، ليتعرف عليهم ، ولما حاول الأبناء دخول المكان المقام فيه العرس ، منعهم الحراس ، فصرخوا بأعلى صوتهن : « هو العرس عرس أبونا والغرب يطردونا » وسمع الأب هذه العبارة وهو بالداخل ، فخرج ليرى ما يحدث . وهناك عند مدخل القصر واجهه الأبناء بأنهم أبناؤه وقصوا عليه قصتهم كاملة .

وفي الحال أبطل الفرح وعاد الأب مع أبنائه إلى أمهم ليعيشوا جميعا في الثبات والنبات . وتكشف هذه الحكاية في وضوح عن بطولة البطل الذى يصبر حتى ينال مأربه . ولم ترتكب كشكول دهب من بداية الحكاية حتى نهايتها أية جريمة تعاقب عليها ، وواضح أن الحكاية تعتمد أن تجعل مصدر الشر يقع خارج البطلة وليس داخلها . كما أنها تعتمد أن تجعل هذا الشر يصير على مطاردة البطل أينما كان ، وكأنه قدره الذى يلاحقه . ودلالة هذا كله أن الشر مقدر للإنسان في الحياة وليس هناك من وسيلة للقضاء على الشر سوى أن يكون الإنسان مسلحا ضد قيمتين أساسيتين هما الوعي والصبر . لقد كانت كشكول دهب على وعى بكل ما يحدث لها . وكانت على وعى تام بأنها ستواجه الشر أينما حلت . وهذا الوعي جعلها متأهبة على الدوام للرد على هذا الشر بشئ من المداينة واللباقة ، ولهذا فإن الشر لم يكن يملك أن يؤذيها في شخصها وهي لم تخطئ في حقه . ولكنه في الوقت نفسه كان يستكثر أن يتركها في أمان ، ولهذا فكان يعتمد إيذاءها بطرق غير مباشرة . حتى إذا أثبتت كشكول دهب كفاءتها التامة في التعامل الهادئ الواعى مع الشر ، وفي اجتياز كل الاختبارات التى تعرضت لها

كان لا بد لها بعد ذلك أن تعيش حياتها في اطمئنان وسلام مع نفسها ومع زوجها ومع أولادها ومع الكون كله .

إن قيمة الصبر أصيلة في الشعب المصرى وهي كذلك قيمة دينية حث عليها الدين . ولهذا فإنه يؤكدنا في صيغه التعميرية حكايات كانت ، أم أمثالا ، أم مواويل غنائية .

بل أنه قد يتصاعد في قيمة الصبر ليجعلها صنو العقل .

فهو يحكى في حكاية من حكاياته أن الزوجة سألت زوجها فجأة ويدون تمهيد سؤالا طالبة الإجابة عنه ، و . هو : أين العقل ؟ ولم تكن الإجابة جاهزة في ذهن الزوج ، كما أنه لم يشأ أن يرد أى رد فيهتز احترامها له ، ولذلك طلب منها أن تمنحه فرصة للإجابة . وخرج من بيته يتأمل الحياة والناس وهو يردد في ذهنه السؤال : أين العقل ؟ وقادته قدماء إلى مكان خال في وسطه خيمة متصبة . فقال في نفسه : سأطرق باب الخيمة لأتحدث مع أهلها لعلنى أظفر بالإجابة . فما كاد يقف أمام الخيمة حتى ظهرت له فتاة في سن النضج . فسألها عن أبيها : فقالت : أبى راح يسقى الماء بالماء . فتظاهر بالفهم . ثم سألها عن أخيها ، فقالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فازدادت حيرته لأنه لم يفهم كذلك شيئا . ثم سألها عن أمها : فقالت : أمى راحت تكفر بالله . فازدادت حيرة الرجل وازداد تعجبه ، إذ كيف يمكن أن تذهب الأم لتكفر بالله والعباد بالله . ولم يمض وقت طويل على حيرته حتى أبصر الأب آتيا من بعيد يحمل بطيخا . فرحب بضيفه دون أن يعرفه ، أيما ترحيب واعتذر له بأنه كان يسقى البطيخ في الحقل . وعندئذ فهم الرجل قول الابنة من قبل أن أباه راح يسقى الماء بالماء . فالبطيخ ماء وهو يسقيه بالماء وبعد برهة جاء الابن يحمل غزالا اصطاده ، فأدرك معنى عبارة الابنة عندما قالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فالغزال يطير كالهواء ولهذا يمكن أن يكون الهواء مجازا واستعارة . ولم يمض وقت طويل حتى حضرت الأم وكانت تلبس السواد وتلطخ وجهها بالطين وعيناها محمرتان من البكاء . وأدرك على التو مغزى العبارة الغريبة ، أمى راحت تكفر بالله . فلقد كانت الأم تؤدى واجب العزاء في ميت وليس سلوكها في اللطم على الخدود وتلطخها بالطين والصراخ والعويل سوى احتجاج على قدر الله الذى هو بمثابة الكفر .

وشعر الزوج بالإرتياح إثر فهمه لكل عبارة من العبارات الثلاث اللغز الذى نطقت به البنت . وعندئذ قال في نفسه : لم يبق إلا سؤال زوجتى الذى لم أعثر على الإجابة عنه بعد .

وبينما كان غارقا في فكره ، كان الرجل الأعرابى يرحب به داخل خيمته وطلب من ابنته أن ترحب بالضيف كما دنتهم . ودخلت الابنة الخباء ، لتعد القهوة والطعام . ولما تأخرت نادى عليها أبوها قائلا : يا بنت ألم أخبرك أن ترحبى بالضيف ؟ أين عقلك ؟ وسعد الزوج أيما سعادة لسامعه هذا السؤال ، وتلهف على سماع الإجابة . وردت الابنة قائلة : يا أبى : اتنى أعد طعام الغداء للضيف ، يا أبى إن العقل فى

الصبر . قال الرجل ، نعم إن العقل في الصبر ، فالصبر يعنى الوعى والتحمل والإصرار في الوقت نفسه على الطلب .

وشكر الزوج الضيف الأعرابى جزيل الشكر على استضافته له وعاد إلى زوجته حاملا إليها الإجابة السليمة عن سؤالها الصعب ، أين العقل . والإجابة أن العقل والصبر صنوان ، فالعقل هو الصبر والصبر هو العقل .

ويهتم الفص الشعى المصرى بإيراز قيمة أخرى يقوم عليها بنياته وهي قيمة العمل . وهو يناقش هذه القيمة نقاشا جديلا حينما يربطها بمفهوم الرزق . فإذا كان الرزق من عند الله ، فما علاقته بالعمل . وهل يمكن أن يكون مفهوم الرزق مرادفا للحظ ، أم أن الرزق مرتبطا كل الارتباط بالعمل . هذه التساؤلات تراود الإنسان الشعى المصرى منذ زمن ، وما تزال تراوده . ومهما تنوعت إجاباته عن التساؤلات ، فهو تهدف في النهاية إلى تأكيد قيمة العمل ، فإلى البطالة نجمة كما يقول في أمثاله . وكلب داير ولا سبع نايم في الغاب ، واللى يقول أبويا وجدى يورينا فعله . وبناء على ذلك فإذا كان هناك ما يمكن أن يسمى بالحظ أو الأرزاق ، فلا بد أن يكون هذا مرتبطا بالعمل . وهو يؤكد هذا في حكاياته التالية ، تقول الحكاية . .

كان هناك أخوان وروثا من أبيهما قدرا من المال . واستطاع أحدهما أن يستثمر هذا المال حتى نماه أضغافا مضاعفة ، في حين أن الآخر ظل ينفق من ماله الموروث حتى نفذ المال وأصبح مفلسا . وسئلت له نفسه أن يسرق أخاه الثرى . فلما أرخى الظلام سدوله أتى إلى مخزن الغلال التابع لأخيه وشرع في سرقة . وما كاد يخطو داخل المخزن حتى أبصر شبحا قابعا في ركن من أركان المخزن وهو يرمقه بعينين برافتين . فسأله في فزعه من يكون . فأجاب الشيخ : إنه حظ أخيه الذى يحرسه على الدوام . وعندئذ سأله الأخ . ولكن أين أجد حظى ، لكى يحرسنى ؟ فرد حظ أخيه قائلا : إن حظك ليس هنا ، إنه يسكن في مكان بعيد على قمة الجبل ، ولعله يخط في نوم عميق . فذهب إليه وأوقفه فلمعه يركع . كما أرمى أخاك .

وترك الأخ مخزن الغلال وقرر أن يرحل إلى حظ ، ليوقفه ومر في الطريق بغابة موحشة يسكنها أسد لا يشبع قط من الأكل . ولما أبصره الأسد جرى نحوه ليفترسه . فأسرع الأخ وتسلق شجرة . وطال انتظاره فوق الشجرة ، لأن الأسد كان ما يزال رايبضا تحتها . فترسل إلى الأسد أن يتركه لأنه ذاهب إلى حظ ليوقفه . وعندئذ تحرك الأسد وقال له . أنه سيركه بشرط أن يسأل له حظ عن السبب في أنه لا يشبع قط مهما تناول من غذاء . فوعده الرجل أن يفعل ذلك ورحل . وبعد فترة من السير وسط الحقول أبصر فلاحا يجهد ويجتهد في فلاحه الأرض . فمرج عليه وأخذ يتحدث معه . ولما عرف الفلاح أنه سائر إلى حظ ليوقفه . طلب منه أن يسأل له حظ عن السبب في أن أرضه لا تنبت من الشر قدر جده واجتهاده . فوعده أن يفعل ورحل . وبعد فترة وجد نفسه يسير بجوار نهر . وإذا بسمكة كبيرة تصعد من الماء إلى أعلى في الهواء

ثم تنزل في الماء في شفة . ثم لا تثبت أن تملو في الهواء مرة أخرى وتهبط إلى الماء . فوقف الرجل يراقبها وهي لا تكف عن الحركة لحظة واحدة . ولما وجدته متعاطفا معها قالت له : لقد مر زمن طويل عليها وهي تصعد وتهبط على هذا النحو دون إرادة منها ، وكفى تمنى أن تستقر في الماء مثل سائر السمك . فقال لها الرجل : إنه ذاهب إلى حظ ليوقفه ولن ينسى أن يسأله عن هذا السر الغريب ، وتركها ورحل . وصل الرجل إلى قمة الجبل حيث وجد حظ . يخط في نوم عميق ، فأيقظه وعابه في أن حظ أخيه متيقظ على الدوام وهو قريب من على الدوام ولا يفاديه ، أما هو فقد تركه بعيدا ، ليسكن قمة الجبل وأوشك أن يكون قد انفصل عنه . وتتألب حظ في كسل وقال له : إن لن يفاديه قمة الجبل ووعده أن يركعه من بعيد . ولم ينس الرجل أن يسأله عن حلول للمشكلات التى وعد أصحابها بأنه سيحاول أن يحلها لها عند حظ . فقال له حظ ، قل للسمكة إن في بطنها جوهرة فإن هي أخرجتها فسوف تستقر في الماء . وقل للفلاح إن في أرض كثر ، وعليه أن يستخرج الكثر أولا وعندئذ سوف تتمر أرضه ثمار ياتمة . وقل للأسد عليه أن يأكل ظالما وعندئذ سوف يشفى من نهمة .

وودع الرجل حظ ورحل . وكان أول من مر به في أثناء عودته هي السمكة . فأبلغها رسالة حظ . فتوسلت إليه أن يبقى معها ويعينه على استخراج الجوهرة من جوفها وبأخذها . ولكنه قال لها : ليس عندي وقت لذلك فلقد استيقظ حظى وسوف يرعانى . ثم مر بعد ذلك بالفلاح الذى أبلغه كذلك رسالة حظ ، وتوسل إليه الفلاح كذلك أن يبقى معه ويساعده على استخراج كثره في مقابل أن يقتسمه معه . ولكنه رفض بحجة أن حظ قد استيقظ وسوف يركعه . وفي نهاية المطاف قابل الأسد وأبلغه رسالة حظ . وما إن نطق الرجل بأنه (أى الأسد) عليه أن يأكل رجل ظالما ، حتى هجم عليه الأسد وأنفذ فيه أنيابه وهو يقول : لن أجد إنسانا أعظم منك .

وكان الحكاية تقول بذلك : إن إنسانا يظلم نفسه ويظلم غيره لا ينبغي أن يكون له مكان بين الشرفاء من الناس . ولقد ظلم هذا الرجل غيره عندما شرع في سرقة أخيه العامل الشريف . ثم إنه ظلم نفسه بإسرافه وتبذيره ثروة أبيه وعزوفه عن العمل وحتى عندما عرضت عليه السمكة كما عرض عليه الفلاح أن يشاركهما استخراج الجوهرة والكثرة يأخذ نصيبه منهما ، رفض وأثر أن يظل راكنا إلى حظ الذى ظن وأحسا أنه سيستيقظ ليرعاه . وكان من الغفلة أنه لم يدرك أن حظ هجره عندما وجدته قد هجر العمل والأمانة . ومعنى هذا إذن أن الحظ لا يكون مصاحبا لصاحبه إلا إذا كان يعمل ويعمل بتراسة وصلح . إذ لا يمكن أن يكون الحظ مع اليد البطالة النجسة كما يقول المثل الشعى .

ومن القيم الاجتماعية الكبيرة التى يؤكد عليها الفص الشعى المصرى . سيادة روح الحب والمودة والسلام بين الناس بعضهم بعضا . وكان الفص المصرى كان يجب عن السؤال : وكيف يتحقق هذا ؟ عندما ساق علدا ليس بالقليل من الحكايات التى تأتى كل منها

بوصفة أخلاقية تعين على تحقيق ذلك . وما هي ففى بعض الحكايات التى تتلمس منها الكثير من الوصفات الاجتماعية الناجمة .

كان هناك أسد وذئب يعيشان في الصحراء . وذات يوم بينما كانا يسيران إذ أبصر رجلا على بعد ملقى طريقا على الأرض ، فلما اقتربا منه رأيا أن الرجل يكاد يلفظ أنفاسه من الجوع والعطش . عندئذ أمر الأسد الذئب أن يدخل حديقة مجاورة ينمو فيها العنب ويقطف عبقودا من العنب ويأتى به ، ليحصره في فم الرجل . فعل الذئب ذلك وبدأ الرجل يشعر بالانتعاش . ثم طلب الأسد من الذئب أن يسرع في اصطيد غزال ويشويه حتى يستطيع الرجل المسكين أن يتناول وجبة تساعد على استرداد صحته . وفعل الذئب ما أمر به الأسد . وعندئذ استرد صحتة وتمكن من الجلوس فسأله الأسد عما به . فأخبره الرجل بأنه كان يعيش حياة متيسرة والناس مقبلون عليه ثم فقد ثروته في تجارة خاسرة ، فانسحب الأصدقاء من حياته ولم يعد يجد شيئا يعيش منه . وعندئذ قرر أن يسلم نفسه للموت بعيدا عن الناس في الخلاه . وطمانه الأسد والذئب ووعده بأنهما لن يتركا إلا إذا عثرا له على عمل يقاتل منه . وفى مكان كان يعبر فيه أهل قرية من مكان لآخر ، أمر الأسد الذئب أن يأتى بفروع أشجار ويجعلها حاجزا بين الجهتين . فإذا جاء الناس للعبور دفع كل شخص قرشا في مقابل العبور . فلما فعل الذئب ذلك ، طلب الأسد من الرجل أن يقف ؛ لبسلم النقود وبذلك يصبح لديه عمل يعيش منه . ولكن الرجل ساوره الشك فيما إذا كان الناس سيقبلون هذا الوضع . فطمأنه الأسد بأنه سيختفى هو والذئب في مكان ويراقبان ما يحدث ، فلما اعترض الناس ورفضوا الدفع ، خرج عليهم الأسد والذئب وهددوهم ، فدفعوا النقود صاغرين ، ثم تعودوا ذلك فيما بعد . وعند ذاك ودع الأسد والذئب الرجل وتمنيا له حياة سعيدة وعادا أدراجهما . وبعد مرور عام تذكر الأسد والذئب الرجل وشاء أن يزوراه . فاصطادا غزالا وشوياه وأخذاه معهما هدية للرجل . ووصلا إلى المكان الذى يستقر فيه الرجل من الجانب الآخر . فحياء ورد الرجل التحية . ولكنه لم يفتح لهما الطريق . فقال له الأسد إننا نذكركنا وقلنا نقوم بزيارة لك . فشكرهما الرجل ، ولكنه ظل في مكانه ساكنا دون أن يسمح لهما بالعبور . وعندئذ طلب منه الأسد أن يفتح لهما الطريق ؛ حتى يجلسا إليه ويتحدثا معه . وفى الحال طلب منهما الرجل الأجر . فتعجب الأسد وقال له : لا بد أنك قد نسيت أننا قد وجدناك طريقا في الخلاه وتكاد تلفظ أنفاسك حتى أطعمناك وسقيناك ثم لم تترك إلا بعد أن عثرا لك على عمل تعيش منه . وأجاب الرجل بأنه لم ينس ذلك ولكنه مصر على أن يدفع الأجر . وعندئذ طلب الأسد من الذئب أن يهجم عليه ويهشم رأسه . وفى لحظة كان الرجل طريق الأرض ميتا . فقال الأسد للذئب : الآن هشم رأسه لترى ما بداخله . فلما فعل وجد مكتوبا بداخلها : « بنى آدم لما يشبع مايطمرش فيه » .

فهذه الحكاية نقد صريح لنكران الجميل . وقد سبق للرجل أن عانى من نكران الجميل بعدما افتقر بعد غنى . ولكنه بعد أن تحسنت

أحواله إذ به ينضم لزمرة الناكرين الجميل . وليس قتل الرجل سوى تخلص الحياة من أمثاله حتى يعيش الناس في مودة وتآلف وحب .

وهناك حكاية أخرى تقدم وصفا ثانيا للحياة يسودها السلام والوئام وذلك من خلال بث قيمة أخرى هي قيمة الفناعة والرضى بما نعم به الإنسان من خير .

لقد كان هناك رجل ثرى طلب ذات يوم من خادمه مطلقا غريبا وهو أن يأتيه بلحاف طوله متر وعرضه متر ويغطيه بأكمله ، وإن لم يفعل هذا في خلال يومين سوف يقطع رقبته . وأسقط في يد الخادم إذ كان سيده طويلا عريضا لا يغطيه كاملا سوى لحاف طويل عريض . ولم يدر الخادم ماذا يفعل لتحقيق هذا المطلب . وكان له صديق ذكى من أبناء البلد الشطار فأراد أن يستعين به في كيفية الخروج من هذا المأزق . فذهب وقابله في المقهى الذى يقابله فيه دائما وعرض عليه هذا الأمر . ولما وجد الصديق صديقه حزينا مكتبا ، أخذ يفكر له في وسيلة تخرجه من هذا المأزق . وتفق ذهنه عن حيلة لم يخبر بها ولكنه ، قال له : إنه قد أعد له اللحاف الذى طوله متر وعرضه متر وعليه أن يصطحبه معه لسيده وهناك سيتعرف حقيقة الأمر . فاصطحب الخادم صديقه ومعهما اللحاف المطلوب ورحلا إلى السيد الذى واجه الخادم بالسؤال بمجرد أن وقع بصره عليه : هل أحضرت اللحاف الذى طوله متر وعرضه متر ويغطيني كاملا ؟ فرد الصديق قائلا : نعم لقد أحضرناه . وعندئذ طلب السيد من الرجل أن يغطيه باللحاف ، فبسط الصديق اللحاف على السيد ، ولم يكن كافيا بطبيعة الحال لأن يغطيه كاملا . وعندئذ صرخ السيد فى وجهيهما بأن اللحاف لم يغط سوى نصف جسمه . وكان مع الصديق عصا صغيرة يخفيها في جيبه ، فلما صرخ السيد فى وجهيهما أسرع الصديق وأخرج العصا وضرب السيد فجأة ضربة هينة على ركبته . وفى حركة لاشعورية ضم السيد ركبته إلى صدره وعندئذ غطاء اللحاف كاملا . وغضب السيد مما حدث وهب ليطيح بالخادم وصديقه ، ولكن الصديق عاجله بقوله : لا تغضب ياسيدى ، ألم تسمع المثل الذى يقول : « على قد لحافك مد رجليك ؟ » .

وفى الحال سكت غضب السيد وهدأت ثورته . لقد تمنع حكمة المثل ووجدتها صادقة . فلا يحق لإنسان أن يطلب المستحيل وألا يتظاهر بما ليس عنده ، بل يعيش الحياة على حقيقتها ويقتنع بما عنده ، فهذا أدعى لأن يشبع في نفسه الطمأنينة والهدوء وعندئذ يقبل على الحياة وهو راض وقانع ومنشرح النفس ، وعندئذ يسود الحياة الحب والطمأنينة والسلام .

وربما كان أهم ما يميز طبيعة الشعب المصرى ما يسيطر عليه من إحساس صادق بوحدة الدنيا والدين أو العالم الحسى والعالم الغيبى . فهو لا يفك يذكر العالم الغيبى في كل لحظة من لحظات حياته . فعبارات « إن شاء الله » ، « والحمد لله » ، « والعباد بالله » عبارات تسكن في فمه وتنفذ على لسانه بين اللحظة والأخرى .

وهناك في الأدب الشعبي المصري ، مجموعة من الحكايات التي تعبر عن هذه العلاقة الوثيقة بين الدين والدنيا وما ينجم عن هذه العلاقة من أنماط من السلوك البشري الإيجابي الذي ينفع الناس في دنياهم بقدر ما ينفعهم في آخراهم . ولا تعبر هذه الحكايات عن هذا الموضوع على نحو مباشر ، بل هي تعبر عنه في شكل خيالي فني وتركيب بنائي محكم .

فقد كان هناك فلاح يعمل كل يوم في حقله المجاور للمقابر من الصباح حتى المساء . وذات يوم سمع صوتا يناديه ويقول له : إن فلانا سوف يحضر في الغد إلى المقابر وكذلك فلانة . وانزعج الفلاح لسماع هذا الصوت الذي لم ير صاحبه ، والذي تبا بأن فلانا وهو جاره ، وفلانة وهي زوجته سيوتان في الغد ويحملان إلى المقابر . وما كاد الفلاح يصل إلى بيته بعد فراغه من عمله حتى سمع صراخا وعويلا ، فلما سأل عن مصدر هذا الصراخ والعويل ، قيل له إن جاره قد توفي . وعندئذ أيقن الفلاح أن زوجته سوف تموت كذلك كما تبا الصوت . وفي صباح اليوم التالي ، نظر إلى زوجته ، قبل أن يغادر البيت فوجدتها في أتم صحة وعافية وتعجب كيف أنها ستموت في هذا اليوم . ثم خرج وهو حزين ، لأنه توقع سماع نيا وفاتها في أي لحظة . وظل الفلاح يعمل طوال النهار حتى ساعة متأخرة منه ، إذ لم يشأ أن يعود إلى البيت حتى لا يفاجأ بنبأ غير سار . وفي هذه الأثناء ، كانت الزوجة تنتظر زوجها حتى يتناولوا العشاء معا . فلما تأخر وكانت قد شعرت بالجوع ، أعدت لنفسها بيضتين وورغيفا من الخبز وجلست لتأكل ، وما كادت تقطع اللقمة الأولى من الرغيف حتى طرق بابها طارق . فلما فتحت الباب فوجئت بشحاذ يطلب لقمة يأكلها . وفي الحال حملت الزوجة طبق البيض والرغيف وقدمتهما للشحاذ . فشكرها الشحاذ ودعا لها بطول العمر ورحل .

وعندما عاد الفلاح إلى البيت وجد زوجته في منتهى الصحة والعافية . فتعجب لذلك وهو مازال يفكر في كلام الصوت . وصحافي اليوم التالي فوجد زوجته مازالت تتمتع بالصحة والعافية . فلما وصل إلى الحقل نادى على الصوت وقال له : إن نبوءته صدقت بالنسبة لجاره ولكنها لم تصدق بالنسبة لزوجته . فرد عليه الصوت وطلب منه أن يرفع بصره إلى السماء . فلما رفع بصره رأى في السماء صورة طبق فيه بيض وورغيف وهو يحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته . فلم يفهم مغزى ما رأى وأسرع إلى البيت يسأل زوجته عما حدث لها بالأمس . فأخبرته بأن شيئا ذا بال لم يحدث سوى أن شحاذا طرق بابها يسأل صدقة . وكانت قد شرعت تأكل البيض الذي أعدته لنفسها ، فأعطته البيض والرغيف .

وعندئذ فهم الفلاح مغزى الصورة التي رآها في السماء وقال لتوه : حقا إن اللقم تمنع النقم .

وهكذا يؤكد الشعب المصري في قصصه بحس العميق أن العمل الطيب في الدنيا له وجهان لا يفصل أحدهما عن الآخر ، وجه

اجتماعي يقدم صورة مشرفة للحياة التي يسودها التعاطف بين الناس ووجه فردى بالنسبة لفاعل العمل الطيب الذي يلقي حتما الجزاء الطيب من عند ربه .

والشعب المصري ، إذ يؤكد دائما أبدا هذه القيم السالفة ، لا يكتفى ببيت هذه القيم الاجتماعية والدينية في قصصه ، بل هو يعيش الحياة العريضة كما تتكشف له في مجالها السياسي . وهو في هذا لا يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية ، بل يتزعج إلى التجريد في إطار الشكل الخيالي الذي ينشد مطلباً واحداً ، وهو الحاكم العادل الحكيم الذي يستطيع بحكمته وعدله أن يسير دفة الأمور ، لا وفقا لهواه ، بل وفقا للمصلحة العامة .

فهو يحكي أنه كان هناك حاكما جبارا متسلطا يحكم بلدا من البلاد . وقد كان هذا الملك شديد القلق من الرجال الكبار الحكماء في بلده . فسولت له نفسه أن يقتل كل رجل شيخ في بلده ، حتى لا يزعجه المسنون الحكماء بتقدمهم لأفعاله ، وحتى لا يورثون الحكمة لأجيال الشباب . فأصدر مرسوما بأن يقتل كل شاب أباه المسن . واستجاب لأمره ، خوفا من سطوته ، كل شباب البلد ، فيما عدا شابا واحدا هاله أن يقدم على هذا الفعل مع أبيه . فاستقر رأيه على أن يخفي أباه في مكان لا يمكن أحدا من أن يراه .

ولما اطمان الحاكم من خلو البلد من الشيوخ الحكماء ، جمع شباب البلد وأرسلهم إلى الجبل حيث كان يشغلهم هناك بقطع الصخر من الجبل دون أن يعرفوا هدفا لهذا العمل .

وذات يوم سأل الأب الذي كان لا يزال على قيد الحياة ابنه عما يفعله مع الشباب في المكان الذي يرسلهم إليه الحاكم . فأجاب الابن بأنهم لا يفعلون شيئا سوى قطع الصخر من الجبل . فقال له الأب : إذا جاءكم الحاكم ليستطلع أحوالكم ، فعليك أن تصطنع أنك تقذف شيئا في فمك دون أن يكون في يدك أي شيء . وكرر هذه الحركة أمامه حتى تسترعي نظره . فإذا سألك عما تفعل ، قل له ، إنني أكل مما نزرعه ، لعله يمي أن ما تفعلونه إنما هو عمل لا جدوى وراءه .

وفعل الشاب ما نصحه به أبوه . ولمحه الحاكم وسأله عما يفعل ، فقال له : إنه يأكل مما يزرعه . فاغتاظ الملك من سخريته وقال له : إن هذا ليس بقولك ، بل قول رجل كبير حكيم . ثم أمره أن يحضر أباه الذي لم يقتله . وذهب الشاب وأحضر أباه الذي وقف ماثلا أمام الحاكم . فسأله الأخير : وأين كنت وقت صدور الأمر بأن يقتل كل شاب أباه ؟ فأجاب الرجل : لقد كنت مسافرا في مهمة وعدت إلى البلد بعد صدور القانون . ولما سأله الحاكم عن هذه المهمة ، قال : لقد كنت أشهد حفل زواج بنت البومة من الغراب . لقد كانوا مختلفين على المهر الذي يتحتم على الغراب دفعه ، ثم طلبوا مني الوساطة لحل هذا الخلاف . فتوسطت وتصلح الطرفان وانتهى الأمر بالزواج . فسأله الحاكم ، وعلام كان الخلاف ؟ فرد الرجل قائلا : لقد اشترطت البومة على الغراب أن يكون مهر ابنتها خمسين بلدا خرابا . فلما سمع

الحاكم ذلك بادره بالسؤال : وهل استطعتم أن تجدوا خمسين بلدا خرابا ليقدمها الغراب مهرا لابنة البومة ؟ وعندئذ أجابه الرجل الشيخ بقوله : نعم إنهم عثروا عليها ، فكل بلد يحكمها حاكم ضعيف العقل لا بد أن تكون خربة .

وكان لحكمة الشيخ وقع في أذن الحاكم ، وعرف لتوه أن الحكمة لا تموت بموت أصحابها ، لأنها لا بد أن تتسرب عبر الأجيال ، ولا بد أن تنطق بها الأفواه ذات يوم .

وأهم ما يلفت النظر إلى الحكاية السالفة ، هذه الصيغة الخيالية التجريدية التي صيغت فيها حتى يمكن أن تكون مضرب الأمثال ، ثم هذا الحس الفريد الساخر الذي يعد سمة من سمات التعبير في الأدب الشعبي المصري بصفة عامة .

ونؤكد لنا الحكاية التالية ذلك الحس الفكاهي الذي يتميز به الشعب المصري ، وتلك القدرة الإبداعية على صنع الشكل الفني .

يحكي : أن فلاحا كان متزوجا بامرأة ساذجة غيبة إلى درجة أن اصطاح الناس على تسميتها رزية ، ولم تعرف إلا بهذا الاسم فيما بعد . وذات يوم بينما كان الزوج غائبا ، مر أمام بيتها رجل ينادي على أسماء للبيع . ولما كانت رزية قد ملئت هذا الاسم وتمنت لو استبدلت به اسما آخر ، نادى على الرجل وسألته عن الأسماء التي عنده ويعرضها للبيع . فذكر الرجل لها أسماء يحبها الناس مثل فاطمة النبوية وزينب وأم كلثوم وغيرها . فاختارت رزية اسم فاطمة النبوية . ثم سألها الرجل عن الثمن ، فقالت له إنها لا تملك أي نقود ولكن عندها حمار زوجها ويمكنها أن تدفعه ثمنا للاسم . وسعد الرجل بهذا العرض واصطحب الحمار ورحل . وبعد مرور بعض الوقت حضر الزوج فنادى على زوجته : افتحي يارزية . فردت على الفور بأن اسمها ليس رزية ، بل اسمها فاطمة النبوية ثم أخذت تقصص على زوجها خبر شرائها هذا الاسم الجديد . ولم يدقق الزوج في كلام زوجته الساذجة ، ولكنه عندما تفقد حماره ولم يجده ، وسألها عنه ، وحكت له أنها أعطته بائع الأسماء في مقابل شرائها الاسم ، جن جنون الزوج ولم يطق أن يمكث في البيت لحظة بعد ذلك ، وغادره دون أن يعرف له هدفا . وظل الزوج يسير على غير هدى حتى أصبح على مقربة من بيت كبير استوقفه عنده صوت امرأة تبكي وهي تظل من الشباك . فلما رفع بصره إليها فاجأته المرأة بالسؤال : من أين أتيت أيها الرجل وإلى أين أنت ذاهب ؟ فرد عليها الرجل من فوره وكان يعبر عن حاله النفسية المكتبة وقال : « أنا جاي من جهنم ورايح جهنم » . وفوجيء الزوج بأن المرأة تسأله إثر ذلك : وهل رأيت زوجي المتوفى . إنني أفتقده كثيرا ولذلك فأنا أبكيه ليل نهار . ووقف زوج رزية لحظة أدرك فيها أنه يتحدث إلى امرأة تسم بالعبط ، فسايرها ففكرها وأجاب عن سؤالها قائلا : نعم إنني رأيت . فسألته : وهل أخبرك أنه في حاجة إلى شيء يمكن أن تأخذه معك ؟ وعندئذ تمادى الزوج في تجاهله وقال : نعم إنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام .

وفي الحال أعدت الزوجة له كل شيء وصتره في صرة وأعطتها له . وأخذ الزوج الأشياء وأسرع السير حتى لا يدركه أحد من أقرباء تلك السيدة ويتهم بالسرقة والاحتيال .

وبعد مرور بعض الوقت حضر زوج السيدة الثاني الذي كانت قد تزوجت به بعد زوجها الأول العزيز عليها ، وأخذت تقصص عليه قصتها مع زوج رزية ، وكيف أنها أعطته النقود والملابس والطعام ليحملها إلى زوجها المتوفى . فأسرع الرجل وامتنى صهوة جواده ، وجرى به ليدرك الرجل . وكان زوج رزية قد تحسب أن يقتنى أثره شخص من طرف هذه المرأة ، فأسرع الخطو بغنيته حتى وصل إلى حقل يدير فيه فلاح ساقته . فأوهم الفلاح الطيب أن هناك شخصا يقتنى أثره وعليه أن يسرع بالاختباء . وصدق الفلاح كلام زوج رزية وأسرع وأختبأ في حظيرة مجاورة ، بينما أخذ يدير زوج رزية الساقية . وما هي إلا لحظات حتى كان زوج المرأة الثاني قد وصل إليه ووقف يسأله عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة ، فأجاب بالإيجاب وأشار إلى الحظيرة التي يختبئ فيها الفلاح . فترك الرجل حصانه الذي كان يمتطيه وأسرع إلى الحظيرة وهناك دارت مشادة بينه وبين الفلاح المختبئ هناك . وانتهز زوج رزية هذه الفرصة وامتنى صهوة الحصان وحمل الصرة وهرب بالحصان . فلما خرج الرجل من الحظيرة بعد المشادة التي دارت بينه وبين الفلاح ، لم يجد حصانه فعلم أن الحيلة تمت عليه ، فعاد مهزوما بدون حصانه إلى زوجته . وهناك سأله الزوجة عما إذا كان قد قابل الرجل الذي أعطته الطعام والمال والملابس لزوجها المتوفى . فأجاب بأنه قد قابله . فلما سأله عن الحصان ، قال لها : إنه قد أعطاه الحصان كذلك حتى يسرع إلى السماء قبل أن تغلق أبوابها .

وأما زوج رزية فقد عاد بغنائم كثيرة إلى زوجته من بينها الحصان . وهناك نادى على زوجته قائلاً : افتحي يا فاطمة النبوية ، لقد وجدت رزية أكبر منك .

وبهذا تنتهي الحكاية بتلك المفارقات الكثيرة المضحكة التي عبرت الحكاية من خلالها عن الحس الشعب المصري الأصيل في الميل إلى السخرية والضحك ، وقدرته على أن تحيل ما هو كتيب ومساوي يميل إلى فن السخرية والضحك .

إننا لانيالغ إذا قلنا إن الشخصية المصرية بكل أبعادها تعيش في ثنايا القصة الذي أبدعه الشعب المصري على مر عصوره . ويتنوع هذا القصة بين الطويل والقصير ، والغنائي والسردي .

وربما كانت هذه النماذج التي أتينا بها كافية لتصوير أهم القيم التي تكشف عن خصوصية الشخصية المصرية ، فمثلا عن تأكيدها للمقدرة الإبداعية في التصور والتخيل وخلق الحكمة القصصية المتقنة .

وينبغي علينا ألا ننفل ، ونحن في مجال القصة الشعبي

المصري ، الموالم القصصى ونوره فى الإبداع الشعبى من ناحية ، وفى رواج الحكاية الشعبية الهادفة من ناحية أخرى .

والموال ، وهو نمط محدد من الشعر الغنائى ، ويسمى فى التراث العربى المواليا ، انتقل من بغداد إلى مصر ، منذ القرن السادس الهجرى ، فأتى المصريون فيه بالقرب ، كما يقول ابن خلدون .

ولازال المصريون مغرمين بالموال . ولأزالوا ، وسيظلون ، يبدعون فيه . بل إنهم لم يبقوا فيه عند حد المقطوعات الغنائية التى تبث الشكوى من الزمن أولواعج الحب فحب ، بل استغلوه فى القصص الغنائية .

وهنا ينبغى أن نميز بين الموالم القصصى والحكاية الغنائية ، وكلاهما فن يبدع فيه الفنان الشعبى المصرى ، فالحكاية الغنائية تجمع بين السرد والغناء ، ولاتلتزم فى الجزء الشعرى منها ، بوزن محدد . وكثيرا ما يكون الشعر مكسورا اعتمادا على ضبط الغناء له . أما الموالم القصصى ، فهو شعر من أوله إلى آخره ، ولا يدخل فيه السرد القصصى وعندما يكون الموالم القصصى منضبطا ، فإنه يحتفظ بنظام المقطوعات ذات الأسطر الخمسة أو السبعة . فإذا كان خمسيا اتفق السطر الأول والآخر فى الكلمة الأخيرة . كما تتفق الأسطر الثلاثة الوسطى فى الكلمة الأخيرة كذلك مع التوزيع فى استخداماتها المعنوية . وإذا كان سعبيا اتفقت الأسطر الثلاثة الأولى فى الكلمة الأخيرة ، والأسطر الثلاثة التالية لذلك فى الكلمة الأخيرة كذلك ثم يعود فى السطر السابع فيختم السطر بالكلمة الأخيرة فى الأسطر الأولى . ومثال ذلك قول الراوى فى موالم قصصى مجل بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة :

يا عاشق الفن اسمع فن ومعانى
أنأحاروى لك دور كلام مشهور ومعانى
ياما فيه عجائب جرت فى الحال ومعانى
بس الشطارة تكون صاغى هنا عندى
عشان جدعين كانوا إخوة عزاز عندى
وتروق البال وتخلى الفؤاد عندى
لهم نص عندى عملته أدوار ومعانى

●●●

خليك معايا وشوف الدور م الأول
وشوف فى حال الطمع وإليس م الأول
هاأوصف لك اللى حصل بالضبط م الأول
مفروض على أوضح فى الكلام والشرح
حاصر فك من أساس الجرح م الأول

فهذا الموالم منضبط وفقا للنظام السبعى ، كما أنه منضبط وفقا لنظام القافية كما وضحتنا . ولا بد أن يكون لهذا النظام ، سواء كان خمسيا أم سعبيا أو أكثر من ذلك أو أقل ، وضع مثير لدى المستمع ، لامن الناحية الصوتية فحب ، بل من الناحية المعنوية كذلك .

فالكلمة فى آخر السطر ، لاتحمل الحرف الأخير المتكرر فحب ، بل إن الكلمات تتكرر كاملة . ومعنى هذا أن المستمع عندما يضبط سمعه وتوقعه على تكرار الكلمات ، فهو يهيه نفسه بعد ذلك لتوقع المعنى الذى ينتهى بهذه الكلمة المكررة .

ومثال ذلك المقطع التالى من الموالم نفسه الذى اختار فيه الفنان الشعبى كلمة « قده » فى السطر الأول .

فعدنا يسمع الجمهور المتلقى هذه الكلمة ، فهو يضبط سمعه وتوقعه على أنه سيمع هذه الكلمة نفسها مرتين متتاليتين بعد ذلك ويبقى عليه أن ينظر كيفية النحام هذه الكلمة نفسها مع كل معنى جد يقول الراوى :

الحاج مبروك راجل فلاح على قده
عنده من السلك فدايين على قده
عطاه الكريم م الخلف ولدين على قده

وواضح أن الفنان الشعبى استطاع أن يجعل كلمة « قده » فضلا عن وظيفتها الصوتية ، مؤكدة للحالة الاجتماعية التى يعيش فيها الحاج مبروك ، فهو لا يعيش على الكفاف ، ولكنه لا يعيش كذلك حياة البذخ . وحتى عند الأولاد جاء متاسقا مع هذه الحالة الاجتماعية المتوسطة . ثم يقول مغيرا القافية :

ومراته مقبولة كانت للكرم عنوان
النميا هى البلد أصل الصعيد عنوان
أنا لما شفت اللى صار حققت م العنوان

فإذا كان الراوى قد استخدم كلمة عنوان الأولى فى وضعها الاستعارى المألوف « كانت عنوان الكرم » ، فهو يعود ويستغلها فى المعانى المتتالية لذلك ، بحيث لا يبدو استخدامها تعسفيا ، بل متاسقا كل التماسق مع المعنى الأول . وأخيرا يختم الراوى فقرته عائدا إلى الكلمة الختامية الأولى « قده » فيقول :

واكمنى فنان نظمت له دور على قده

وكل هذا يؤكد أن الموالم القصصى ليس غناء فحب ، كما أنه ليس حكاية فحب ، بل هو جماع فنون شعبية متعددة ، ففيه يكتمل فن الغناء وفن القص وفن الكلمة ، ثم فن الحكمة المتمثلة فى الأمثال الشعبية .

ويحرص راوى الموالم القصصى على الدوام ، وكما نرى فى الموالم السابق على أن يمهّد للحكاية بطريقة تثير المستمع إلى الحد الذى يجعله متلهفا على سماعها ، فهو لا يدخل فى مجال القص مباشرة ، بل يدخله بإشارات عابرة تمهد لمغزى الحكاية وشخصها من ناحية ، وتشير إلى قيمة الحكاية العظيمة من ناحية أخرى . فمن ناحية الإشارة إلى مغزى الحكاية يقول قبل أن يشرع فى حكاية أحداثها : شوف فعال الطمع وإليس م الأول

ومن ناحية الإشارة إلى قيمة الحكاية يقول : مفروض على أوضح فى الكلام والشرح وأعرف الناس حكاية مدهشة والشرح

ولا ينسى الراوى أن ينوه بفنه ، فى ثنايا هذه السطور التى تقدم للحكاية ويهدف من ورائها إثارة المستمع ، يقول : يا عاشق الفن اسمع فن ومعانى ويقول الفن الغاز وفيه ألفاظ مقبولة ويقول : واكمنى فنان نظمت له دور على قده

ونعود بعد ذلك إلى الحكاية التى بدأها الراوى بتحديد الشخص والمكان . . وتحدد الشخص فى البداية بزوجة وولدين لهما : هما سلامة وإبراهيم . وأما المكان فيتحدد بقوله : النميا هى البلد أصل الصعيد عنوان

وبهذا يوهم الراوى المستمع بأن الحكاية قد حدثت فى مكان محدد هو النميا إحدى بلاد الصعيد . وهذا هو الطابع الذى يغلب على هذا القص ، فهو ينحو إلى الواقعية المستمدة من ظروف الناس وأحوالهم البيئية الخاصة ، ومن الأخلاقيات الخيرة والشريرة التى تحكم سلوك الناس عامة . ولهذا فإن المستمع لا يساوره شك فى أن الحكاية قد حدثت فى زمان ومكان محددين مما يجعلها لهم عبرة .

ومما يضيف على الحكاية مزيدا من الواقعية ذلك الحوار الذى يستمد من لغة الحياة اليومية التى تدور بين الناس فى حوارهم . فالأب على سبيل المثال ، استدعى زوجته وابنه إبراهيم وقال :

يا حاجة حدايا رأى وياكى
وأدى إبراهيم ابننا موجود وياكى
طبعا زواجه يكون له سرور وياكى
عايزين نجيب له عروسة تملا علينا البيت
تكون أصيلة تنسر على المعاش فى البيت
يفرح بها الواد وأهى تملا علينا البيت

ويتزوج إبراهيم فى بيت والديه ، وسرعان ما يدب الخلاف بين الزوجة وأهل الزوج ، فىرى الأب أنه من الحكمة أن يستقل عنهما إبراهيم بزوجه وأن يستقل كذلك بقطعة من الأرض . وبعد فترة يتوفى الأب والأم تاركين الولدين يتصارعان على الإرث ، وكانت نعمات زوجة إبراهيم الرأس المدبرة للشركة .

نعمات هى أساس الشر ومشاكل
بتقول لجوزها بقينا إحنا أساس الدار
الأرض لازم تكون لنا وحتى الدار
وسلامة يبقى مالوش غير لقمته فى الدار

وتتطور المشاكل بعد ذلك . فقد استدريج إبراهيم أخاه سلامة حتى وصل به فى الليل البهيم إلى حقول الذرة وهناك هدده بأن يتنازل عن

إرثه له وإلا قتله . واضطر سلامة إلى التوقيع وهو يبكى ويقول لآخيه . .

سلامة قال له الضافر من اللحم ما يطلع
دا أنت برضه أخويا مهما زاد الكرب وهمومى
مرضاش بضرك وأرضى الذل لهمومى
الصبح بىدرى إهمال وهمومى
هاأليس هدمومى وأفوت لك البلد وأطلع

وبهذه الروح المنفعمة بالحزن يترك سلامة بلده ، ليبحث له عن بلد أخرى أناس آخرين يعيش بينهم الأمانة إذا كان قد عز المقام بين الأهل فى بيت العائلة الكبير .

وتترتب أحداث الحكاية بعد ذلك ، كما هو الحال دائما فى مثل هذا النوع من القص ، على أساس تدبير العدالة الإلهية ، بحيث يقتض من الظالم وينصف المظلوم .

فقد رحل سلامة إلى مصر حيث هيات له الظروف مقابلة الشخصية الخيرة التى توسمت فيه الأمانة . وكانت هذه الشخصية رجلا تاجرا يدعى منصورا . فطلب منه أن يعمل عنده . ومع مرور الوقت كانت العلاقة تتوطد بينهما لجد سلامة وأمانته . فلما وقعت ابنته فى حبه ، لم يتردد منصور فى أن يزوجه لسلامة حيث لم يكن له ولد يرث تجارته . وتمت السعادة بإنجاب سلامة ولدا من ابنة التاجر بسره .

وسلامة من فرحته سمى الولد مبروك وقال حبيت اسم والدى من رضا ريسى
وانت يا بىسيرة نعمة من نعم ريسى
والحمد لله أشكر على الدوام ريسى
من كل قلبى بأقول ألف وماتين مبروك

ولكى تكتمل حكاية الصراع بين الخير والشر ، لابد أن تسير فى خطين . وإذا كان الراوى قد أوصل حوادث الشر إلى نقطة محددة ثم أعقبها بحوادث خط الخير ، فلا بد أن يعود إلى الشرمة أخرى ، حتى يسير الخطان متوازنين فى حركة القص . ولهذا نجده يقطع حكاية منصور وسلامة ويقول :

نرجع قوام لإبراهيم نشوف اللى صار وعده
اللى نوى غدر أخيه لإجل الطمع وعده
وسمع كلام زوجته طرد الشقيق وعده
الدنيا مالت وورته المذاب وهوان
وبعد طول النعيم جاله الشقى وهوان
البركة ولت ماعاد لها دليل وهوان
وباول اللى صار الزمان ضده قوام وعده

وتتراكم المصائب على إبراهيم وزوجته وابنته الوحيدة مقبولة التى

الآغنية الشعبية فى مصر

بقلم خطرى عراى أبو ليفة

وإذا كانت الآغنية الشعبية تتنوع بتنوع المناسبات المختلفة ، من ميلاد ، وختان ، وزواج ، وحج ، وعمل ، ووفاء إلا أن الباحث اقتصر على دراسة آغاني الزواج ، وآغاني العمل والبكائيات . وهذه الأضراب الثلاثة تمثل - بحق - أقطاب الآغنية الشعبية المصرية ، فأغاني الزواج ترتبط بأسعد مناسبة يحتفل بها الإنسان فى حياته ، أما آغاني العمل فترجع أهميتها إلى التعبير عما عاناه الإنسان المصرى - الذى لاقى كثيرا من الظلم والاضطهاد والتعب - فى سبيل الحصول على لقمة العيش . أما البكائيات ، فهى تمثل النهاية الحتمية لحياة الإنسان ، وموقفه من الموت والأموات والقدر .

١ - آغاني الحب والزواج :

تمثل آغاني الحب والزواج تراثا شعبيا عظيما فى كل المناطق ، إذ تعبر عن مناسبة من أسعد المناسبات فى حياة الإنسان ، وهى الاحتفال بزواجه ، وتأتى أهمية هذه الآغاني من أنها تسير الاحتفال بالخطبة ، وتقديم الشبكة ، والغناء ، والزفاف ، وتصويرها للعلاقة بين الزوجة وأهل زوجها .

ولأن عادات الزواج وتقاليد تكاد تتشابه فى الجمهورية ، فإن الموضوعات التى تناولتها الآغاني تكاد تكون موحدة . صحيح قد تتغير كلمات الآغنية - وهذه سمة من سمات الأدب الشعبى بصفة عامة - من مكان لآخر - داخل إطار المكان الواحد - إلا أن الموضوعات المطروقة تكاد تتحد فى كل المناطق ، وأقول تكاد ، لكى أتترك الخصوصية لبعض مناطق الصحراء التى لها عادات وتقاليد تختلف بعض الشيء عن عادات وتقاليد الوادى .

وتندرج مع هذه الآغاني من الخطبة إلى مابعد الزفاف ، لئلا

إن البحث فى مثل هذا التخصص يعنى البحث عن المتعة والعذاب . فالمتعة تلك التى تذوقها من المادة العلمية والتى تخص الأدب الشعبى فهى لا تنقل عن صنوف الأدب فى شيء مما تتضمنه من أفكار طريفة فى أسلوب شيق ورشيق . ومن هنا فمادتنا فى الأدب الشعبى لها كسوتها المميزة للمعاني ولها رحيقها المنفرد .

ولأن هذه المادة تستقر فى الصدور دون السطور فهذا هو العذاب بعينه ، فمن ناحية جمعها يلقى الباحثون معاناة من الرواة ، ومضايقات من بعض الزملاء تصل بهم فى بعض الأحيان إلى حد السخرية ، ناسين أو متناسين أن هذا الأدب مرتبط ارتباطا وثيقا بكياننا ، وبحضارتنا ، وهو الذى يمثل حلقة الوصل بيننا وبين أسلافنا ، وبين اختلافنا بعد ذلك ، وذلك لأنه سهل الانتشار ، مجهول المؤلف ، بسيط فى تركيبه ، عميق فى معانيه .

وموضوع هذا البحث هو الآغنية الشعبية المصرية . والآغنية الشعبية نوع من أهم أنواع الأدب الشعبى ، وذلك لأنها تحمل خبرة السلف إلى الخلف ، تلك الخبرة التى تمثل البؤرة لكل ما يهم الإنسان ، إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بدورة حياته ابتداء من الميلاد حتى الوفاة ، فهى تنقل لنا - بصدق - احساس الشعب - الذى يفرزها - فى كل مناسباته السعيدة ، وغير السعيدة ، وهذا هو السبب فى انتشارها وتناقلها من جيل إلى جيل .



رسخت فى ضمير الشعب المصرى ومن ثم فهو يرددتها إلى اليوم . وتحكى هذه المواويل عن أحداث حدثت فى ظروف سياسية محددة ، ومثال ذلك موال أدهم الشرقاوى وموال الفتى مهران . وبعض هذه المواويل رسخت لأنها حكى عن موال أحداث مؤلمة حدثت فى ظل تقاليد بالية ، ومثال ذلك موال حسن ونعيمة وموال شفيقة ومتولى . وعلى كل فإن رواة المواويل القصصية يستغلون فرصة إعجاب الشعب بها ويميلهم إلى الإستماع إليها بالإكثار من روايتها . وبذلك يسهم الموال القصصى فى الهدف الأسمى من رواية الأدب الشعبى وهو إحداث توازن فى المجتمع عن طريق بث القيم الاجتماعية الإيجابية وشجب القيم السلبية .

بقيت له من أولاده إلى أن وصلوا إلى درجة مد أيديهم للناس طلبا للصدقة . وذات يوم غرر رجل متكر فى زى امرأة بمقبولة وأن يرتكب معها سوء . ولما وجدت مقبولة نفسها فى أسر هذا الرجل الشرير ، هداها عبقها إلى حيلة تتخلص بها منه . فظاهرت بالمواقفة على الزواج منه بشرط أن يكون الزواج شرعيا . فخرج بها إلى المأذون ، وإشارة من مقبولة إليه ، أدرك المأذون الأمر ، واستأذن منهما وأبلغ البوليس الذى جاء على الفور وقبض على الرجل الذى تبين أنه من أرباب السوايق . وتصادف أن وصل إبراهيم فى هذا الوقت إلى قسم الشرطة ، ليبحث عن ابنته . وسؤاله عرف رجل الشرطة أنه يحترف التسلل قبض عليه . ويكى إبراهيم وقص على رجل الشرطة حكاياته مع أخيه سلامة :

سلامة أخويا طردته من البلد مظلوم وامراتى نعمات كانت هى البب مظلوم الدنيا دنية طمع فيها الجدد يتهان والنفس إمارة بتخلى الأصيل يتهان عدمت ملكى وأخويا اللى انطرد واتهان إيه ذنبه يتهان ويطلع من البلد مظلوم

ولم يكن رجل الشرطة الذى كان قد أمر بحبس إبراهيم سوى ابن أخيه سلامة . فعرف أن إبراهيم عمه وأن مقبولة هى ابنة عمه . ولا بد أن تعود الأمور إلى نصابها مرة أخرى بعد أن لقي كل جزاءه . وعاد سلامة مع إبراهيم ليسترد أرضه وبيت الأسرة من الثروة الكبيرة التى جاءت من طريق التجارة الشريفة . كما عاد إبراهيم ليعيش مع أخيه فى سلام وأمان بعد أن عرف أن طريق الشر مسدود ولا يوصل إلا إلى الخراب .

ثم يتم تلاحم الأسرة عندما يتزوج ميروك ابن سلامة من مقبولة ابنة إبراهيم . وبهذا تنهى الحكاية بالنهاية السعيدة التى يتظرها المستمع

بقى فيه ترابط ما بين الإخوات من تاتى وصبحوا مثل البنا بيشتلوا بعضهم وبعد طول الجفا فى الهنا : تاتى بالسلام على الاخوة لما يحبوا بعضهم بيحبوا عزوة يكيلوا خصمهم تاتى

ولا ينسى الراوى أن يلفت إلى جمهوره قبل أن يفرغ من القصص لحنه على الإقادة من الحكاية فيقول :

ياللى سمعت الرواية شوف الطمع عمل إيه الدنيا والسوق وإلبس اللعين عمل إيه

إن المواويل القصصية تعد رصيدا هائلا فى التراث الشعبى المصرى . وبعض هذه المواويل تروى من زمن ليس بالقصير ،



كيف كانت هذه الأغاني تعبيراً صادقا عن احساس الشعب الذي يفرزها ، وتأميلا لقيمه ومبادئه .

فإذا كانت تقاليد الشعب المصري تقتضي بأن تزوج الفتاة فور بلوغها سن الرشد ، فإن هذه الأغنية تشير الى أن الفتاة هي أول من تحرص على هذه التقاليد ، إذ انها تمنع على حبيبها الذي يذهب في الزرع حينما ذهبت ، ولذلك تخبر والدها بأن (الزراعة طابت ويجب أن تحصد) مشيرة الى أنها كبرت ولابد من زواجها .

ماشي ورايه ليه منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه
ماشي ورايه ويداره زى عيون الدياره
هيه المحبة جواره منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه
والبت قالت لابوها معكم كلمة لبوها^(١)
الزراعة طابت شيلوها منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه

وفي هذه الأغنية تحاول الفتاة أن توسط عمتها بينها وبين أبيها ، لكي لا يرفض شابا يطلبها للزواج ، لأنها لا بد وأن تزوج لأن المرأة لاتخزن كالقمح .

باعمتي ياعمتي قولي لأبويه كلمة
واحنا بنات مش قمح يخزنه^(٢)
وباعمتي روعي لأبويه تاني داحنا بنات ملناش طلوع تاني

وإذا كانت مشكلة اختيار الزوجة من المشاكل التي تهم كل شاب ، فإن هذه الأغنية تحاول أن توصل القيم التي تعارف عليها مجتمعنا ، وهي أن الاختيار لابد وأن يكون للشاب نفسه ، متفقة مع المثل الشعبي (نقي لبك ماتقيش لابك) . ففي الأغنية لا يستجيب الشاب الى تلك الفتاة التي تحاول أن تستهويه بكل الطرق ، لأنه لايجبها .

حوم وتعالى ساعة يا ابو الكاتينة للماعة
قلعت له ودني فيها الحلق يضى
قال ابعدي عني متفوريش دمي

(١) قرية زاوية النارية - مركز يا - بني سويف

(٢) البها : المنيا

(٣) قرية الفت - مركز الفشن - بني سويف

ساعتين ولا ساعة

قلعت له صدى فيه الكردان يضى
قال ابعدي عني متفوريش دمي
ساعتين ولا ساعة^(٣)

أما هذه الأغنية فتوضح لنا ان العريس هو الذي اختار شريكة حياته بمحض ارادته ، وهو لا يلتفت لكلام الوشاة - الذين يحاولون أن يعرقوا مسيرة الزواج - بل سيتزوجها رغم أنفهم ، فهو الذي حصل على نفقات زواجه من عرق جبينه وبالطريقة الحلال ، ولذلك تزوج قبل غيره من الشباب .

هو اللي نقاهما
شرب الشاي ويامها
هو اللي خطبها
وفي عند الناس هاخذها
هو اللي فلوله حلال
واتجوز قبل الجدعان^(٤)

وإذا كانت الأغنية قد أعطت الحرية للشاب ، ليختار شريكة حياته ، فانها لاتنفل رأي العروس فيمن يتقدم للزواج منها واقفة - بذلك - في طريق من يرغبون بناتهم على الزواج ممن لا يرغبون فيهم . ففي الأغنية التالية ترغب الفتاة في أن يكون من يتقدم اليها موظفا ، لذلك تطلب من والدها أن ترحب بالموظف وتكرمه وتطرد كلا من الجزار والفلاح .

خط على الباب شوفى مين يا أمه
دا عريس يابنتي
صنعتة ايه يا أمه
صنعتة فلاح يا بتي
يا ايديه مقشقة ، يا رجله مقشقة ، يا راسه مقملة
قولي لأبويه يخرجه بره
خط على الباب شوفى مين يا أمه

(٤) قرية الشطور مركز سمطا - بني سويف

دا عريس يابنتي

صنعتة ايه يا أمه

جزار يا بنتي

يا ايديه مقشقة ، يا رجله مقشقة ، ياهدومه شايله دم

قولي لأبويه يطرده بره

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يابنتي

صنعتة ايه يا أمه

صنعتة موظف

يا ايديه محنية يارجله محنية ياهدومه مزهرة^(٥)

قولي لأبويه يعززه جوه

فالأغنية السابقة تشير الى أن هناك رأيا للعروس فيمن ترضى به زوجها لها . إذ انها تنفر من الفلاح ، والجزار ، وتعدد أصناف القذارة فيهما ، وبالتالي ترفض الزواج من أيهما ، على عكس الموظف الذي ترغب في الزواج منه ، وبالتالي تعدد أصناف النظافة فيه .

وفي الأغنية التالية تبين لنا الفتاة رأيها في الفلاح الذي يرغب في الزواج منها ، إذ ترفضه بشدة لأنه - في نظرها - لايجلب لها سوى التعب والشقاء ، فهو دائما متمسك بحياته البسيطة حتى لو وجدت له حياة أفضل منها ، إذ يرفض المأكولات الجيدة ويرضى (بالمش) ، وكذلك يفضل (ركوب الحمار) على الرغم من وجود بدائل أخرى أفضل من ذلك .

وده فلاح ايه بلا هوسة
واعمل بو ايه بلا هوسة
جيت له اللحمه ما رضى ياكل
جيت له الرز ما رضى ياكل
جيت له المش بحلق عينيه
وده فلاح ايه بلا هوسة
واعمل بو ايه بلا هوسة
جيت له العجلة ما رضى يركب
جيت له العريه ما رضى يركب
جيت له الحمارة فرجح رجله

وده فلاح ايه بلا هوسة

واعمل بو ايه بلا هوسة

وهاي أغنية أخرى تتعرض فيها الفتاة بعض الرجال من أصحاب الحرف المختلفة - موافقتها على أحدهم - في أسلوب فكها حيث تقول :

آه يالاموني يالاموني جم لحد دارنا وخطبوني
يا أمه ياعيونى يا عيونى
ها يجوزونى يا عيونى
واحد جزار يا عيونى
يصبح يقول لى وبيت يقولى
آه ياكيتى يا سلاحى آه يالاموني يا لاموني
يا أمه ياعيونى يا عيونى
ها يجوزونى يا عيونى
واحد نجار يا عيونى
يعمل لى سرير يا عيونى
ودوايره حريه يا عيونى
أنام عليه ما يقومونى آه يالاموني يالاموني
يا أمه ياعيونى يا عيونى
ها يجوزونى يا عيونى
واحد أستاذ يا عيونى
يصبح يقول لى وبيت يقولى
آه ياشنطى يادفاترى آه يالاموني يالاموني

وإذا كانت الفتاة في الأغنية السابقة ، قد فضلت بعض أصحاب الحرف على البعض الآخر ، فإن هذه الفتاة في الأغنية التالية تصور لنا فرحتها بوظيفة المتقدم اليها - أيا كانت وظيفته أو حرفته ذاكرة محاسن هذه الوظيفة أو تلك الحرفة .

يامهلية ياه أنا خت الواد ده غيه ياه

(٥) البها - المنيا

الجرف وقمعى ونا نازلة أملى الفلل

الجرف وقمعى فابت عليه ابن عمى
قلت له طلعمى عمل لى حجة وقال
دماغى بشوجمعى فابت عليه ابن خالى
قلت له طلعمى عمل لى حجة وقال
دراعى ببوجمعى ونا نازلة املى القليلة
فايت عليه الغريب قلت له طلعمى
شمر دراعه الشمال والتانى طلعمى
وأنا نازلة املى القليلة الجرف وقمعى

ولا تنسى الاغنية الشعبية ان تنصح من يتقدم للزواج بأن يختار العروس الرشيدة فهي أفضل من المترهلة .

بابدر مين الى عندك فى القصب يمس
داكان بك فى الناء خد رفيعة الوسط

وتعرض لنا أغاني الخطبة اهتمام الشعب بجمال الفتاة فنجد فى هذه الاغنية الفتاة وقد وصفت بجمالها الفتان من شعر مصفف ، وعينين واسعتين ، وعلى خفيها أن يزيد فى مهرها .

عينى يا عينى يامضلل ع البوابة
ضللى ما تضللى بيت العريس طراوة
لو شفت شعرى ياويد لتزود مهرى ياويد
لو شفت القصة ياويد مرصومة رصة ياويد
لتموت من بهه ياويد وانت ع البوابة
لو شفت عيني ياويد فى الكحلة الزينى ياويد
لتموت على عيني ياويد وانت على البوابة
لو شفت دراعى ياويد لبن اصطناعى ياويد
لتموت على دراعى ياويد وانت ع البوابة
عينى يا عينى يا مضلل ع البوابة
ضللى ما تضللى بيت العريس طراوة

ومثل الاغنية السابقة تلك الاغنية التى تشير الى فخر ائمة الريف

قالوا لى كبرو كتابك أنا قلت على مين
قالوا لى على الحزار أنا قلت افرح ياقللى
واللحمة الحلوة ليه ياه يامهلبيه ياه
قالوا لى كبرو كتابك أنا قلت على مين
قالوا على الفماتش أنا قلت افرح ياقللى
والفتان الحلو ليه ياه يامهلبيه ياه
قالوا لى كبرو كتابك أنا قلت على مين
قالوا لى على المهندس أنا قلت افرح ياقللى
والشفة الحلوة ليه ياه يامهلبيه ياه
قالوا لى كبرو كتابك أنا قلت على مين
قالوا لى على المحامى أنا قلت افرح ياقللى
دى القضية الكبانة ليه ياه يامهلبيه ياه

واذا كانت مشكلة الزواج من الأقارب من المشاكل الموجودة فى مجتمعنا ، فان الاغنية الشعبية قد نقلت لنا وجهتى النظر ، بين من يؤيدون زواج الأقارب ، أو يرفضونه . ففى هذه الاغنية نجد الفتاة متمتعة بقدر كبير من الحرية فى التعبير عن عواطفها وأفكارها وبالتالي فهي تختار ابن عمها زوجها لها وتبرر هذا الاختيار .

يا آخذ ابن عمى يا أموت قتيلة أنا
آخذ ابن عمى ساعة مايجى يضربنى
أمه تقول حاسب عليها ياابنى
دى بنت عمك ع الزمن ويسانا
يا آخذ ابن عمى يا أموت قتيلة أنا
آخذ الغريب ساعة مايجى يضربنى
أمه تقول اتكى عليها يا ابنى
دى مفتجة وعينيه فرغا
ياخذ ابن عمى ياأموت قتيلة أنا

أما هذه الفتاة فهي تفضل الزواج من الغريب على ابن عمها وابن خالها ، لأن (الأقارب كالمقارب) و (الدخانة القرية نعى) .

بشها ، واظهار جمالها ، مما يدعو لجلب الخطاب لها .

على ليلى ياباى ياباى على ليلى دلعمها شوية
على ليلى ماتشوف القورة على ليلى زى البسورة
على ليلى ماتشوف شعرى على ليلى مبدور ورا ظهري
على ليلى ماتشوف الكحلة على ليلى فى عيني تحله
على ليلى ماتشوف القصة على ليلى لتموت فى بهه

ونظرا ، لأن اهتمام الشعب يكون بأصل الفتاة فى المقام الأول ، فإن هذه الاغنية تشير الى ذلك ، اذ قام الشاب بخطبة الفتاة ذات الحب والنب ، تلك الفتاة الجميلة التى تشبه فى جمالها الغزال .

الواد اصطاد يا صياد
اصطاد غزالة يا صياد
بنت الرجالة يا صياد

وأهم ما يهيم الفتاة هو سمعتها وسيرتها ، لذلك فتطلب من ابن عمها (حبيها) ألا ينادى عليها ، ولا ينادى عليها ، خوفا من أن يسمعه الروشا ، فتكثر المشاكل التى قد تعوق سير الحب فى طريقه الطيعى الى الزواج .

خد السديرى يا أعز من أهلى
أوعى تيجى على الشباك وتندهللى
ليسمعوك اتنين عوازل يشتكوك لأهلى
تبقي مصية يابن عمى بينك وبين أهلى

اغاني الشبكة :

تصور الاغنية الشعبية الاحتفال بالشبكة وما يدور فى هذا الاحتفال . فها هى العروس تطلب من الصائغ أن يرسم لها شبكتها ، ويصنعها لها بطريقة تليق بها وبجمالها .

ياعم يا صايغ شوف لى صيغى
وارسم لى فيها عينى وكحللى
وارسم لى فيها قورتنى وقصتنى

وارسم لى فيها بقى وشفتى

ويهتم الشعب المصرى بتقديم الشبكة ، وبيعتهها ، اذ ان كل فتاة ترغب فى الحصول على أغلى المجوهرات من ذهب ، وياقوت ولولى .

هاتوا الشبكة لبنت بنوت فص ذهب وفص ياقوت
هاتوا الشبكة لبنت الحنة بس قولولى هاتشكوا ايمته
هاتوا الشبكة لبنت جارتنا علشان تكمل بها فرحتنا
هاتوا الشبكة لبنت العمدة دانا ياناس با استه اليوم ده
هاتوا الشبكة لبنت الدار كردان لولى سع تدوار

ومن مثل :

أبو سواره خايل فى ايديه احنا والناس عناد عليه
ياعريس مبروك عليك دى الشبكة خايله فى ايديك

وهذه الاغنية تشير الى قيمة الفتاة عند حبيها ، اذ انه يفتخر بها ويمجدها ، ويشي عليها ، ويظهر ذلك فى قيمة شبكتها .

بنت العز الى مريه شبكتها بالفين وميه

الحناء

كما صورت لنا أغاني الزواج ما يدور فى ليلة الحناء . فأخشى ما تخشاه أم العروس على ابتها هو الحسد فى اثناء الحناء ، لذلك تدعو الناظرات اليها أن يوحدن الله ، ويصلين على النى حتى لا يحدنها .

ياعين صلى ووحدى لسان تكونى بتحدى

وفى اثناء الحناء نجد العروس وقد توسطت أخواتها فى فرحة غامرة أما والدها فهو يخشى عليها من الحسد ، ولذلك فيرش الماورد عليها .

ليلة حتك يا عروسة نصبولك متاير تللى
واخوتك قاعدين حولك وانت عماله بتحنى
وأبوك يخش ويطلع ويرش الماورد عليك

اغاني الزفاف :

ونبدأ هذه الأغاني مع ترتيب العروس تمهيدا لزفافها .
الأغنية التالية نلاحظ مدى اشتياق العريس لعروسه وهن يزينها له .

يا عمى يا سفندى يا بن عم البرتقى
العروسة بيت أبوها وأربعة بسزوقوه
والعريس يقول هاتوها دى وحشائى من زما

وتحدث الأغنية التالية عن أصالة العروس وحسن تربيتها .
يرها أحد الا يوم زواجها ، ولذلك نراهم يتخون بجمالها
أبهرهم .

كنت فين مخبية ياسبع وردات مندى
ياشعرك صفوف صفوف يا ايدك ذهب مرصوص
وخش يا العريس وشوف دى عروستك مربية
كنت فين مخبية ياسبع فلات مندية
يا ايدك بتلمع لمع ورقبك بضى الشمع
دى عروستك شرفت الجمع كاملة الأدب ومربية
كنت فين مخبية ياسبع وردات من

وهامى أم العريس تغنى للعروسين فى أثناء عقد قرانهما مشيلة
بحسب ، ونسب العروس التى اختارتها بنفسها ، لتكون زوجة لابنها
طالبة منها أن تسعد زوجها وتممر له بته مغيرة عما فى نفسها من سعادة
وفرحة ، متعينة اجتماع شمل العروسين .

كتبوا كتابك يا قلاوة حنى يوم الهنا يا حلوة يوم ما نيجنى
ابنى الحبيب على المز أنا ريت حبة يا غالية قد متى حيت
هنى حباته وعمرى له يينه بعد بفرىك يا قلاوة حنى
مبوك يا قدم السعد يا نواره يا أم الحب يا ماحلة يا نواره
ولاحد زيك من بنات الحارة شب جمالك يا قلاوة حنى
ندر عليه يوم قدومك حنى لافرش لك السكة حرير م الهنى
تشى عليه وتخطرى وتصجى وتخشى يبك يا قلاوة حنى

أوعوا تقولوا سابها على البحر وجابها
أوعوا تقولوا فيها عيب زى الساعة اللى فى الجيب
ياما قالوا ماتخدهاش حظ الف وكاد الناس
ياما قالوا سامرا حلوة زى القمر

ولا يفوت الأغنية الشعبية اهتمام الشعب بالنسب ، فالعروس
يجب أن تكون من عائلة أصيلة معروفة بالمجد والرفعة ، رجالها
مشهورون بتعليمهم ، وبمكانتهم العالية .

ياللى أعمامك عشرة واقفين مطولين الرجبة
ياللى أعمامك عيلة ومنورين الليلة
ياللى أعمامك أربعة واحد دكتور واحد طيار
وواحد مدير المزرعة

أما الأغنية التالية فتشير الى جمال العروس وأصلها مما حدا بأهل
العريس أن يأخذوها بالقوة ليفوزوا بها .

خدناها خدناها الحلوة اللى كسناها
خدناها بالسيف الماضى خدناها خدناها
وأبوها ماكنش راضى خدناها خدناها
خدناها بالسيف والقوة وأبوها واحد فتوة

وما أكثر الأغاني التى تغنى بجمال العروس فى أثناء الزفاف
مثل :

قولوا له مبوك أفراح خذ رمان مع تفاح
قولوا له مبوك يا غالى خذ قمرا وتمنها غالى

ومن مثل :

يامحنى ديل المصفورة عروستا حلوة وأمورة
يامحنى ديل القمرية عروستا حلوة محنية
لبست الجدول جدول تيه العقل الراسى خفيته
عينها من تحت المنديل تقول جزازه فى أوتونيل

مابعد الزفاف :

وتتابع الأغنية العروسين بعد زفافهما لتصور لنا فرحة أهل

العروس ، بأصالة ابتهم ، وحسن تربيتها . وذلك بعد أن يطمئئنا على
(شرفها) .

عاش من ربي البنات دمها زى الشربات
دمها يادمها والبنات الحلوة لأمها
قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى
قولوا لأبوها دى غرقت له الفرشة

بنت العز اللى مربية وشرفها فيه فى الحية

ولا تقف الأغنية عند هذا الحد ، بل راحت تصور لنا العلاقة بين
الزوجة وحماتها ، تلك العلاقة التى تقوم على الكره المتبادل ، فالزوجة
فى أثناء معاملتها لحماتها تستحضر هذا المثل (عرق ورا ودنهم
مايحش مراة ابنهم) والحمات تستحضر قول الزوجة (بريشة يا امه من
الحما لو كانت ملكة من السما) . وفى الأغنية التالية لاتنكف العروس
تتهم حماتها بالاهمال فيها ، وهى لاترضى بذلك ، بل تثور وتبيع كل
ماتملك ، فى سبيل أن تعيش حياة مرفهة لاتتحكم فيها حماتها .

أمك يا ولا أمك مش عجبانى
تغدينى بفوش وتمشينى بفوش
وحلفت ليع الفوش وأكل لحمه ضانى
أمك يا ولا أمك مش عجبانى
تغدينى بمش وتمشينى بمش
وحلفت ليع الطشت وأكل لحمه ضانى
أمك يا ولا أمك مش عجبانى
تغدينى بزيت وتمشينى بزيت
وحلفت ليع البيت وأكل لحمه ضانى

كذلك تبين العروس مدى حبها لأمها ، وبالتالى فتكرمها غاية
الإكرام فى مقابل كرهها لحماتها ، وبذلك تهينها أشد إهانة .

يامهلبية يا أنا خت الواد ده غيه ياه

وان جئنى امى ياتس

لازغرد والم الناس

واصبح لها الوزة واحشها بالرز

واقول لها كلى يالى نورت الليت عليه ياه

وان جتى امه ياتس

لاصوت والم الناس

واصبح لها الكلبة واحشها بالردة

واقول لها كلى يخى خربت الليت عليه ياه

يامهليه ياه انا خت الواد ده غيه ياه

وهذه أغنية تبين مايدور فى الريف بين الزوجة ، وأهل زوجها .
فالزوجة لاتقبل أى خطأ من أهل زوجها ، أما اذا اخطأت هى فيجب
عليه أن يسامحها .

خليك شاهد يا فارس الشمية

خليك شاهد على عية أمك فية

إن عابت أمك أوعى نكت لها

وإن عابت أختك أوعى نكت لها

وإن عاب أبوك خذ العباية وارميها

وإن عبت أنا قولى السماح ياغنيه

وفى المقابل نجد الحماة تصور العروس فى صورة الفتاة المدللة
التي لاتهتم بالعمل ، ولاتكترث به ، وانما كل غايتها الأكل ، فإذا
دعيت الى العمل أبت وقالت (اتركونى نائمة) وإذا دعيت الى الأكل
وافقت وقالت (أدبنى قايمه) .

ياميه يا ياميه وأنا أحب أكل الباميه

فحت قرن الباميه لقيت عروسه نايمه

قلت لها قومي نطحن قالت خلىنى نائمه

قلت لها قومي نضل قالت خلىنى نايمه

قلت لها قومي ناكل قالت أدبنى قايمه

ياميه ياميه وأنا أحب أكل الباميه

وهكذا كانت أغاني الخطبة والزواج مرآة لما يحدث فى
المجتمع ، اذ صورت لنا كثيرا من العادات والتقاليد والقيم المتأصلة
فى الشعب المصرى .

٢ - أغاني العمل

ترتبط أغاني العمل بحياة الشعب الاقتصادية ، لذلك فهى قديمة
قدم العمل ، كما أنها تتنوع حسب تنوع العمل نفسه . فهناك أغاني
فردية يقوم بها الأفراد فى أثناء قيامهم بأعمالهم مثل أغاني الساقية ،
والرحى ، والدراس ، وحدها الإبل ، وأغان جماعية ، وهى تلك التى
ترتبط بالأعمال التى لا يستطيع الفرد أن يقوم بها بمفرده ولذلك فهى
تهدف مثل هذه الأغاني الى تنسيق حركة العمل .

واذا ألقينا نظرة على الموضوعات التى تناولها الأغاني الفردية
لرأيناها متعددة الموضوعات ، فقد تناول العلاقة بين الرجل والمرأة
وقد تناول المتاعب التى تعانيها المرأة فى بيت الزوجية وقد تحدثت
عن الظروف القاسية التى يتحملها العامل أثناء العمل وقد تحدثت عن
جكّم عامة .

على أن الملاحظة الجديرة بالتسجيل هى أن هذه الأغاني يغلب
عليها طابع الحزن ، وقد حاول الباحث تفسير هذه الظاهرة بردها الى
سبين .

السب الأول : هو صعوبة العمل نفسه الذى يدفع العامل الى
التغنى بمثل هذه الأغاني الحزينة التى تنبع من سوءنائه قلبه .

السب الثانى : هو الظلم الذى كان يقع على العامل الأجير
فيكبت فى نفسه ، ولايجد متفسا له سوى هذه الأغاني .

فما أصعب من أن يحس الإنسان بالظلم ، ولا يستطيع أن يفعل
شيئا ، وما أقسى من أن يضطهد ، أو يكون غير مرغوب فيه ، على
الرغم من تقاينه فى الإخلاص لمن يوجهون له هذا الظلم والإجحاف ،
فلا يجد فى المقابل شيئا فيضطر الى كظم غيظه ، فاذا أضفنا لهذا
الظلم الإحساس بالتعب وعدم الراحة ، اتضح لنا السبب فى اذكاء نار
الحزن داخل هذا الإنسان المحطم نفسيا .

ومن هنا يبدأ هذا الانسان - فى أثناء عمله - فى اخراج
ماحبه طويلا فى داخله ، ويظهر هذا جليا على ملامحه وتقاطيع
وجهه ، فيرسم لنا صورة حزينة ، نلمحها فى عينه التى انطفا بريقها من
همومه عن طريق « كلمات » سمعها وورثها من سابقه أو ربما يكون
نظما بنفسه .

فتلجأ المرأة الى الرضى ، كى تطحن عليها آلامها قبل فئتها ،
فلربما عانت كثيرا من أهل بيتها ، أو من زوجها ، فنفرغ كل هذا على
الرحى . فانظر الى هذه التى تشكو من سوء معاملة أهل زوجها لها ،
حتى إنهم كانوا بحرمنوها الطعام وهو معهم .

يأتس غاشرت ناس جوعوسى والفئات منهم
وشيلوسى البرادغ والجميز منهم
كسروا ذراعى ساقوا به والمصص منهم
يأتس نزلت الجبل بذى أعابهم
ليتهم غوازى وطازهم منهم
وتلاحظ هنا مدى بلاغة الصور المترادفة التى أتت بها المرأة كما
تسجل لها ايضا الدقة فى إيراد التفاصيل حتى تفهمنا مدى ماهاى فيه
من نعاسة وعذاب ، فتقول (كسروا ذراعى) لتؤكد اللامبالاة
الستاهية ، وعدم الرحمة التى طغت عليهم حتى إنهم لم يقتصروا على
تجويعهم ومعهم الطعام ، بل ألغوا على عاتقها مهمة أعمالهم ، فقد
(شيلوها البرادغ) و (لديهم الحمر) ، وذلك كله لايتم الا عن أناس
لا أصل لهم ، وهذا ما فهمناه من صدمتها عندما قررت أن تعاتبهم
فوجدتهم (غوازى) لايعرفون الشرف بل العار تاجهم .

والمرأة عندما تجد نفسها وحيدة فى بيتها تبدأ - مع العمل فى
التغنى بهذه الأغاني الحزينة المعبرة بقسمها الأكبر عن آلامها
وشجونها ، وهى نادية حظها فى الحياة ، نظرا لما نزل بها بعد الزواج
من متاعب وقبود ، لم تكن تألفها فى بيت والدها ، ولذلك نراها تصدر
فى أغانيها عن نغمة حزينة ، وتردد عبارات الندم والياس ساخطة على
الواقع الذى تعيشه فى بيت الزوجية ، فياليتها قد تزوجت بمن هو
دونها ، ولم تنظر الى من هو أعلى منها والذى جلب لها الشقاء ،
وباليتها نأت هذه البلاد البعيدة التى قدر لها العيش فيها ، وعندما تشعر
المرأة بأن الندم لن يفيد شيئا ، لا تجد متفصالها سوى البكاء على
المهد الذى مضى والذى كانت ترتع فيه وتلعب فى بيت أبيها .

بارب أنا كان مالى دا الوعد هو اللى رمانى

يأتس مقرر من الله دا العيش هو اللى رمانى

ياريتنى ما اتعليت ولا زرت بلد المعانى

تايطت على الأرض ويكيت على زمانى الأولانى

بارب أنا كان مالى دا الوعد هو اللى رمانى

يأتس مقرر من الله دا العيش هو اللى رمانى

ياريتنى ما اتعليت ولا زرت بلد المعانى

تايطت على الأرض ويكيت على زمانى الأولانى

ونظرا لما تعانيه المرأة فى بيت الزوجية فتمنى أن لو كانت طيرا
لكى تطير وتبعد عن هذا التعب والشقاء عليها تبرا من آلامها .

ياريتنى طير ونطير فى البر نرمى جناحى

ننزل على نجع لحباب ويساك تبرى جراحى

وما هى المرأة تعاني من عبء الحياة ومسئوليتها فى غياب
زوجها ، ولذلك تناجى الطير المسافر تجاهه أن يسلم عليه جيشا
وجده ، لأنها لم تنه لحظة واحدة .

ويأتى الرجل فى أغاني النورج والدراس ليصور لنا - فى نغمة

ياطير يامغرب على طول سلم عليه ان لقيته

سلم عليه ان لقيته دا كان ناسى مانينه

والمرأة فى أغاني الرضى لم ترحم الزمان ، حيث سلطت عليه
كلماتها لتتال منه ، وتلقى عليه العبء وتحمله كل شىء ، فتشير الى
أنه كان السبب فيما هى فيه من هم وحزن ، وألم ، وكأنها تطلق زفرة
تحرق ما آلمها وتحمل كل معانى التعب ، ونجدها كما لو كانت مقبلة
على الانتقام من هذا الذى يسمى الزمان فتقول :

والله يازمن أنا قلى تعب ويساك

فعدت احابلك يازمن ومهوش نافع حبال ويساك

أصلك زمان ردى شين يضيع الاصول ويساك

ونلاحظ هنا جوا نفسيا هادئا من خلال كلمات بسيطة تجعلنا

نحس بما فيه هذه المرأة من ضيق ، حتى تبدو وكأنها تعاقب انسانا

عزيزا عليها ، وعندما يتأكد لها أن هذا الزمن لاتنتفع معه المحايلة ولا

حتى العتاب ، فتبدأ فى شن هجومها عليه .

وهذه أغنية أخرى تظهر مدى ضعف المرأة أمام هذا الزمان
المستول عن أخذ حبيبها ، وضياح حقها ، وكيدها ، وهى لاتستطيع أن
تفعل معه شيئا .

ليه يازمن بتكايدنى وأنا ساكت

وأخذت الحباب من قصاد عيني وأنا ساكت

وهذه المرأة التى تعاني مرارة الظلم والتعب ، تنظر الى الحياة
بنظرة تشاؤمية ، وتحس بمرارة هذه الآلام التى يحسها غيرها من
الناس ، فتزى أنه لا يخلو إنسان من الهم والحزن حتى الحصى فى
الأرض .

ياريتنى طير ونطير فى البر نرمى جناحى

ننزل على نجع لحباب ويساك تبرى جراحى

وما هى المرأة تعاني من عبء الحياة ومسئوليتها فى غياب
زوجها ، ولذلك تناجى الطير المسافر تجاهه أن يسلم عليه جيشا
وجده ، لأنها لم تنه لحظة واحدة .

ويأتى الرجل فى أغاني النورج والدراس ليصور لنا - فى نغمة

حزينة - القيم الأخلاقية ، والعادات والتقاليد المتشعبة بل والمتأصلة في نفوس أهل بلده ، كما يصور لنا حرمانه من العيش في رغد وترف وملئ مايعانيه من شدة العمل الذي يقوم به ، كما يصور حرمانه الدائم من محبته .

فها هو الرجل - في أثناء دوران الماشية على الجرن - يقدم النصيحة لأخيه مصورا بعض المعتقدات الموجودة في المجتمع المصري .

يا أخى سيب العكر واشرب من اللى راق
هو العكر ينسطع هو العكر ينداق
ياما كبت أحجبه ياما كبت أوراق
ياما كبت أحجبه للبحر لما راق

فهو يقدم النصيحة لأخيه حين يقدم على الزواج ، اذ يجب عليه أن يعتمد عن الفتاة التي تجر له المشاكل مهما كان جمالها وقد عانى هو نفسه من هذه المشكلة حينما كتب (أحجبه) كثيرة ليستهو محبته الجميلة ، ولكنه استطاع - بكتابه هذه - أن يجعل مياه البحر صافية لكنه لم يتطعم أن يستهوها .

كما أن هذه الأغاني تصور الحرمان من العيش في ترف ، وتصور شظف الحياة ، وتعتمد تصويرات العامل على تحويل شكل الكلمات مستخدما المقابلة بين فئات الشعب .

ناس بتلبس قفطاطين وناس تشيل على القفا طين
وناس تتخطى بالبباطين وناس بتفرق لحد البباطين

فالقفاطين ، وقفاطين ، حروفهما واحدة ، ولكن معناهما مختلف ، فالأولى بمعنى القفطان ، وهو ثوب لرجال الدين أما الثانية فتكون من جزاين (القفا وهو خلف الرقبة ، (وطن) وهو الطين المعروف ، وكذلك (الباططين) فالأولى معناها الغطاء ، والثانية تكون من جزاين (البطا) بمعنى الإبط ، الطين المعروف .

كذلك تصور لنا هذه الأغاني شدة ما يعانيه العامل في مكان العمل ، فهناك حيث يعمل لا يوجد مايقناته ، ولا يشربه ولا شيء سوى الرمال الناعمة تحت لهيب الشمس المحرقة .

هناك لا براد ولا كباية غير الخلا والسريرة والحماية ولذلك فهو يخاطب نفسه ويناجيها ، ويصيرها مما تعانيه من آلام بأن يعطيها الأمل بالذهاب الى البيت والبعد عن العمل وهذا يعد بمثابة

عيد لها . كيف يوم العيد يوم تروح كيف يوم العيد كيف يوم العيد تخلص قديمك وتلبس جديد

أما الحداة ، فهذا خاص بالبدو الرحل الذين يشترون في صحارى مصر ، كما في مرسى مطروح ، وبعض الواحات ، وسيناء وأجزاء من الفيوم والصعيد . وحياة الحادى غير مستقرة في مكان اذ يتنقل من مكان لآخر حيث يوجد العشب الذى ترعاه الجمال ، لذلك فهو يعاني معاناة شديدة لاتقل عن ذلك الذى يعمل في الحقل . فهو يعبر لنا عما يعانيه في تنقلاته من فرقة وبعد عن أهله وأولاده ولا يجد له سلوانا سوى الدموع .

ياعين مالك تدمى ندمع على الفرقة وقلة مجع
مقدر عليك وسار ياعين مايبعدك وسع

ولذلك نراه بأمل - وهو دائما يعيش على هذا الأمل - في الله كثيرا في أن يعود لأهله ويزورهم . فاذا أغلقت جميع الأبواب فهناك باب الرحمن مفتوح له ولغيره .

وان قفلت الأبواب تجى من فوق تنزل على لحجاب نبل الشوق

وهو يدعو نفسه الى التفاؤل والأمل ، ولذلك يأمر مداحه أن يضرب الطار ويطره لعله يرتاح بعد هذا الشقاء .

واضرب لها بالطار يامداحى واياك من بعد الشقا نرتاح

أما المزارع الذى يدور الساقية ، لىقى الأرض فيغنى لكى يسلى نفسه ، ويريح عنها عناء العمل .

ساقية بتدور بين السما والأرض
دى ساقية بتدور باسواقها المصطفى
وبابنات الحور أرض خضرها النى

صبحت تشع نور بين السما والأرض

أغاني العمل الجماعية :

وتلك هي الأغاني التي يقوم بها الأفراد المجتمعين ، والتي تنسق لهم حركة العمل . مثل أغاني جمع القطن ، أو تنقية الدودة منه ، وأغاني حفر الآبار في واحات مصر .

وبالنسبة لأغاني جمع القطن ، أو مقاومة الدودة ، فالعمال ينقسمون إزاءها قسمين : عمال يعملون في أرضهم ، وعمال يعملون ماجورين .

ونلاحظ على القسم الثانى أنه يعبر عما يعانيه العمال من ظلم وتعبد . وعلى الرغم مما يعانيه العمال من تعب ومشقة وظلم فإنهم صبورون دميون على عملهم ، يقول محمد زغلول سلام عن المصريين في كتابة الأدب في العصر الأيوبي المصريون يعيشون الحرية لأنفسهم ، ولبلدهم ، ويكتمون الانفعال النائر الذى يطبع الأعراب مثلا . وقد يصل بهم الصبر الى نوع من التملق والمداهنة لهذا الخولى الذى يستأجرهم .

ويعود ويعودة ياغيطننا بأجوانى
وتعيش ياخولينا ونجينا ثانى
مخلى خولينا اليه أبو شمعة
يزممش بعينه يوقف الدورية
مخلى خولينا اليه أبو نضارة
يزممش بعينه يوقف الزرارة

وفي هذه الأغنية نراهم يستجدون هذا الخولى كى يتركهم يصرفون الى بيوتهم .

والنبى ياخولينا تطلعننا والنبى ياخولينا تطلعننا
السكة بعيدة والحمارة بليدة والنبى ياخولينا تطلعننا
البطن جاعت وفرغت حتى الركاب انخلعت
والنبى ياخولينا تطلعننا

أو ياخولينا يا أبو جبة صوف طلعننا اعمل معروف

أما حين يخلون لأنفسهم ويأمنون مكر هذا الخولى ويطشه فإنهم يغنون .

ياخولينا يابن الحمارة طلعننا يابن القوادة

وفي أثناء عملهم نجدهم يستعطفون مظاهر الطبيعة
ماتطرى ياخيالة ما تطرى على الشغالة
ما تطرى ياعصرية ماتطرى على الاجرية

أما القسم الأول ، وهي تلك الأغاني التي يغنيها من يعملون في أرضهم ، فنلاحظ عليها نفحة الطرب على الرغم من صعوبة العمل ، وذلك راجع الى الفرحة بحصاد المحصول ، أو مقاومة الدودة ، وربما تربط هذه الأغاني بين العمل والزواج . فهؤلاء الذين يعملون في النهار ، هم أنفسهم الذين يشاركون في اتمام حفلات الزواج ، وهم حين يعملون انما هم مدفوعون في عملهم بالسعى الى تحقيق حياة أكثر سعادة ، ولذلك يشبع في اغنياتهم - في أثناء العمل - مايعبر عن أملهم في أن يعود عليهم هذا العمل بالسعادة والاستقرار الذى يحقق لهم الزواج ، فالبينات في أثناء العمل في مقاومة الدودة كن يغنين :

القطن لوز ياأبا الحاج
وأنا عايزة اتجوز يا أبا الحاج
والقطن نور يا أبا الحاج
وأنا عايزة اصور يا أبا الحاج

وهم دائما يروحون عن أنفسهم عناء العمل ، بالتغزل في المحبوبة ، أو بمحاولة اتمام عمليات زواج وهمية - في أثناء العمل - بأن تقوم إحدى البنات بدور الخاطبة وتغنى :

● المغنية يا امه يانا لأجوزكم
- المرددون مين ياخية مين ياخية
● العبد اذا كان يعجبكم
- خديه انت خديه انت
● خديه يانا خديه يانا
● ياسعدى يانا ياسعدى يانا

أما أغاني حفر الآبار ، فهي خاصة بواحات مصر حيث يقوم الرجال بحفر الآبار لرى الأراضى الزراعية « والجدير بالملاحظة أن أغاني حفر الآبار ... ارتبط موضوعها بالعمل نفسه ، فهي لاتتخذ موضوعا غيره ، ويرجع ذلك الى أن مثل هذا العمل يحتاج الى التركيز



لم يكن له طريق سوى البكاء ، اطلاق العنان لعاطفته للتعبير عما يحس به تجاه ، الموت والأموات .

والبكايات من أشد أنواع أدب المناسبات اختيارا ، فهي تمثل لنا مشاعر مضغوطة اختمرت في نفسية المرأة حقبة طويلة ، فأصبحت حين تقعد للبكاء تستقطب ميراثا عريضا من الضغط .

والبكاية تتمتع وجدان مسامعها بكلماتها المختارة وصورها البسيطة المتزعة من واقع الحياة والتي تعبر عن حزن المرأة الفاجع وشجنها المرير اثر فقد عزيز لديها .

ولم تترك البكاية فردا الا ورثته فتناولت بالثناء الأب ، والام ، والأخت ، والابن ، والابنة ، والشاب والطفل ، واليتيم . وسنين كل ذلك .

وكانت الفجعة الكبرى هي موت الأب أو رب الأسرة ، فالكل في حاجة اليه ، وكأنهم أصبحوا ضعفاء بعد موت هذا الأب ، ولقد كثرت البكايات حول الرجل لما له من أهمية كبيرة ودور كبير في حياة الأسرة فتقول الابنة رائة أباه :

ياأبويه بعثنا ولا قبضت فلوس
دا أمر الله محدش يحوش
ياريت ياأبويه عيني اليمين تفاديك
وأدى الشمال أقعد بها جنينك
ياريت ياأبويه يعاود تانى
وأشيل برأس زى جيرانى
حلف زمانى مايهنبنى
ولا بروس الناس يساوينى

ولم تنس الابنة أو الام أن تصور الحالة بعد رحيل رب الأسرة ، اذ فقدوا عائلهم وأصبحوا يبحثون عن يعملهم بعده :

رايح تغيب ياأبويه وصيت عليه مين
وصيت أخوك إساك يكون حنين
وصيت عليه مين فى العيلة
ويكون حنين يحمل الميلة
ياما أنت رقيق القلب ياأبويه
رايح وتكلى على أخوية
ياما أنت رقيق القلب يابى
رايح وتودعنى على خى

الشديد ، ذلك أن أى خطأ فى العمل يمكن أن يوقع بالعمال أضرارا جسيمة . فمثل هذا العمل يحتاج الى كلمات خاصة تدخل فى نفوس العمال الامل وتشجيعهم على بذل المزيد من الجهد ومن الملاحظ أن (الأسطة) وهو الذى يتابع حركة العمال يحاول أن يرس على العمال هذا العمل الشاق ، فيأتى فى أغنيته بكلمات تشيع فى نفوس العمال الامل فتراه يقول (حد يدكم كل) (كل فى التحجيرة) (حد يدكم عدا) . (ها يارجال) (الميه طلعت) . . . الخ وذلك لكى يشد من أزهم ، ولا يجعل اليأس يتسرب الى نفوسهم ، لأن طبيعة هذا العمل تحتاج الى جهد كبير وصبر طويل .

وهذه نص أغنية حفر

صلى	صلوا عليه
ها	صلوا عليه
ردوا	عليه
والله هانت	
هانت وسانت	
رينا يكرمنا	
وحد يدكم عدا	
والميه طلعت	
وشلوا معايا	
ايدك ياريس	
ويفرجها ريس	
هايا كريم	
وحد يدكم كل	
كل فى التحجيرة	

وهكذا كانت هذه الأغاني منسقة لحركة العمال فى أثناء العمل .

٣ - البكايات

والبكايات أو العديد نوع من أنواع التعبير الشعبى لجأ اليها الانسان للتفيس عما ألم به من حزن عميق نتيجة فقد عزيز لديه . فقد وقف الانسان مكتوف الأيدي أمام الموت لا يستطيع أن يفعل شيئا ، يفكر كثيرا فى مصيره ، ولما لم يجد معينا ينسب مصيته ،

ويبدو جلياً خلع صفات الحياة على هذا الميت من خلال الحوار الذي دار بينه وبين ابنته ، وهذا يؤكد مدى الطرافة في المعاني التي تسم بها البكائيات .

ولأن المرأة - كما هو معروف عنها - « مكسورة الجناح » فهي أشد الناس تأثراً بوفاة الأب فتبدأ في بث حزنها إلى أمها أو إلى النساء عامة حتى يشاركنها هذه الفجيعة ، فبعد أن رحل المتكفل بها لجأت إلى أقرب الناس إليها وهو عمها عليها تجد عنده الحنان الذي فقدته ، والماوى الذي حرمت منه .

فتقول :

رحت لعمى مديت له ايديه
قال لي مثيلة كل يوم جاية
عمى وكلتى بلح طايب
جميلك عليه بس أبويه غايب
عمى وكلتى بلح ولمون
جميلك على راسي بس أبويه مقبون

ومما يزيد من حرارة البكائية أن تعيش المرأة الذكريات التي قضتها مع هذا الزوج ، وتتصوره في الأماكن التي عاش فيها تقول :

نازل من المقعد يهز أناه (طوله)
وعبايته الحلوة تجر وراه
نازل من المقعد يهز ايديه
وعبايته الحلوة تجر عليه

ويظهر هذا الوصف في البكائيات كثيراً فلا تعتمد الباكية على ذكر الخطوط العامة ، بل تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة ، والصور العديدة التي تجعلها تفرق في ذكريات المتوفى فتزيد لوعتها وحرقتها .

وتتدرج مع الفجيعة لثأت إلى موت الأخ وما يحدثه موته من آثار على أفراد الأسرة . فكانت الأم تنظر له على أنه السند القوي لأخيه ، وأنه بمثابة ذراعه الذي يعتمد عليه في الحياة ، وتنظر له الأخت على أنه كالأب تماماً ، وهو الذي يحل مشاكلهم ، ويكون بينه ماوى لهم في أى وقت .

الأم :

اخوك يقول آه يادراعى اليمين
دراعى انكسر وأنا أعيش بيمين
اخوك يقول آه يادراعى

ياسمن حامى وقع من ايديه

وتقول الأخت :

والله ياأخويه من الخير شعبانة
هنقعد شوية بس زعلاتة
والله يا أخويه من الخير شعبانين
هنقعد شوية بس زعلانين
بيت الحبايب شرق ولا غرب ؟
رحت أخشه ظلم عليه الدرب
انهى طريقه ياأخويه آجى منها ؟
العين عمت وأنا بطلبها

ولا يمكن للبكائيات أن تهمل الشباب زهر الحياة فأفاضت في الحديث عنهم ، ولأنهم - وهم في مقتبل أعمارهم - لم يفت الموت أن يستقيهم من كأسه المر ، فبكائياتهم عن الشباب تزداد حرقة ولوعة . فهاهى الأم تتحسر لفقدائها أعز شيء في الدنيا ، وهو ابنها المقبل على الزواج ، إذ تجرع من كأس الموت ، وترك أمه تقابل هذه المصيبة فتصور لنا أمله في وضع الجنة في يديه ، (وهى عروسته) ، وكيف يؤثر فيها موقف رفاقه ، وهم يمضون دون أن يكون معهم فتقول :

كان خاطره في ايده يجنيها
ويفوت على العمة يوريها
كان خاطره في ايده يفتقها
ويفوت على الجدعان يفرحها
كل الشباب مزهر وعايقين
وانت اتكتبت ياأخويه في دفتر الغايين
كل مايجى العيد أعيط عليهم
وكل مايهل الهلال جديد
كل الشباب زيك ومن طولك
وايش عجب انت خفى ذوك
تعال يا صاحبا من حداك لحداه
خطرت عليه مشيتوا وياك

ولللأطفال نصيب مما ألفته الباكية ، فالحزن هنا له طعم خاص ، فالموت لا يتهاون ولا يتفاضى الساعة التي يحل فيها أجل ابن آدم .

وهؤلاء أطفال أبرياء حرموا من لله الدنيا فرحلوا عنها ليركوا لنا العبرة والعظة . فانظر إلى تلك الأم التي خرجت تبحث عن ولدها الذي مات ، فقد دفعها الحزن والألم إلى البحث والسؤال عنه في دنيا لا مفر له فيها فتقول :

ياجارنى ما تفتحى بابك
إياك يكون ولدى مع أولادك
مافتش عليكم مرضعة بالليل
والحجر يطلب واللين للليل
مافتش عليكم مرضعة بلدى
والحجر يطلب واللين يجرى

ونلاحظ هنا أن ثمة دافعا آخر دفعها إلى البحث ، وهو موعد رضعة ابنها ، لأنه معتاد عليها ، ففى غيبته كاد ثديها ان ينفجر من تجمع اللبن فيه ، فلم تحتمل هذا ، فلحبت تبحث عنه حتى ترضعه وتهدأ ثورتها وحنانها . وهذا يصور مدى الحنان والعطف من جانب الأم التي لا تطيق البعد عن ابنها

يايلى ياما الضنا غالى
وان بيت بره مطرحة خالى

أما الأم فهي الحبيبة في البكائية ، لأنها بمثابة الوعاء الذي تسكب فيه الهموم . فمتلها تنسى الابنة همومها وأوجاعها ومشاكلها ، فمتد مرتها تصدم الابنة فتقول :

خبطت على الباب ، والباب خد وشى
ملقيتش حية تقول لى خشى
كان ليه حيه أغيب وأحيلها
ياريت كان الموت ناسيها
كان لى حية من بعيد جيه
وايلها فى الود مرغية
حق والنبي ماحد زى الأم
زى البدن يركب على الكم
والأم بمثابة الأخت ، والصديقة لابتها تحس بما تحس وتشم

بما تشمر ، وتعرف مايدور بداخلها دون أن تتكلم ابتها فعندما تموت الابنة توصى الوجيعة أو المصيبة - وهذا أجمل ما فى البكائيات من تشخيص - بأن تأتى لأمها وأختها وأخيها فقط فتقول :

ياوجيى ما توجىى آلا حبينى
ولا توجىى آلا أمى وأختى شقيتى
وياوجيى ما توجىى آلا حبايى
ولا توجىى آلا أمى وأخوية ابن والدى

ولم تكف الباكية بإيراد التشخيص على الموت أو الوجيعة بل تعدته إلى القبر نفسه ، وأقامت حواراً بينه وبين الميت وكان الباكية ، واقفة على ساحل بحر تغرف منه وتصب فى بكائياتها .

والقبر قال لك انزل دانا جينه
خايف أنزلك تبهدل العيلة
والقبر قال لك انزل دانا الجنة
خايف أنزلك تبهدل اللمة
وحط دراعة فى الدرج ونام
وقال ان غلبته ماعليه ملام
حط دراعه فى الدرج وورقد
وقال ان غلبته ماعليه عتب

وانظر إلى هذا الحوار الذى دار بين الأم وابنها فالابن لا يرغب في الموت ولا القبر ، مهما كانت المكافأة أو عظمة المكان ، والأم التى تود أن تضحي بنفسها من أجل ولدها .

أوعوا تنزلونى دا القبر يفضنى
وان كان حريير ودوايره صينى
أوعى تنزلونى دا القبر يؤلمنى
وان كان حريير ودوايره قطنى
لكان علمى بالهوان بعديك
لحطيت رجلى فى الخشب قبلك
ما تقولى لمرتى دنا من البلد ماش
وولادى حداك متهنونهاش
ما تفتحوله القبر بالدبلة
يشم الطراوة ويغير البدلة

ما تفتحولة القبر بالدبوس
يشم الطراوة ويغير الملبوس

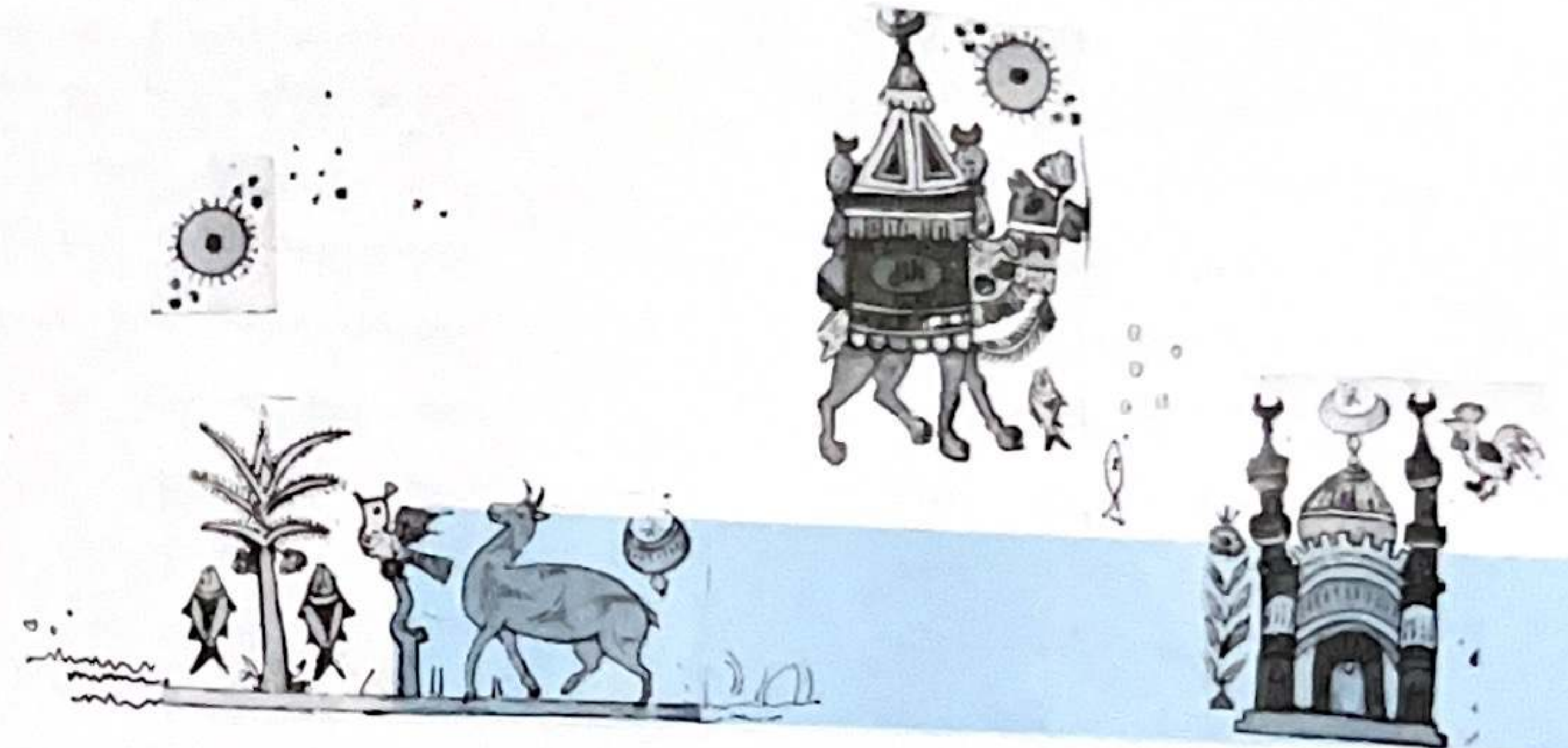
فين اليتامى وفين واديهم تحت الحيطان والريح عاميهم
والله اليتامى وردهم مقطوف وقعادهم وسط العيال معروف
والله اليتامى تعوز خزائن مال والمال يخلص واليتامى صفار

كذلك تصور البكائيات حال الأطفال اليتامى بعد موت والدتهم ،
فحالهم لا يخفى على أحد ، وجلوسهم بين الأطفال وهم منكسو
رموسهم معروف .

وهكذا كانت البكائيات متنفسا لما يحويه صدر المرأة من حزن
عميق نتيجة فقد عزيز لديها .

الموسيقا والفناء والرقص

- الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية
- الرقص الشعبى فى مصر
- الألعاب الشعبية فى مصر
- الموسيقى الدينية جذورها التاريخية وخصائصها
- الآلات الموسيقية الشعبية



الموسيقا الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية

بقلم : محمد عمران

ذاكرة الناس وتحظى منهم بالقبول يجب أن تتسم بالمرونة بحيث تقبل التغير والإضافة مع الاحتفاظ بتناسق دائم بين الابداع الجماعى ، والإبداع الفردى والحفاظ على التراث وابتداع الجديد من ناحية أخرى .

على أنه من الممكن أن يطلق مصطلح ، « موسيقا شعبية » على الألحان التى أبدعها فرد بذاته وذابت فى التراث الشعبى الحى غير المدون لجماعة ما ، ولايستوعب هذا المصطلح الألحان المؤلفة التى وصلت جاهزة لجماعة ما ، وانتشرت بينها دون أن يلحقها أى تغيير . ولم تحظ الموسيقا الشعبية المصرية بجانب بارز فى مجال الاهتمام بموسيقا الشرق العربية وهى لم تنل تقديرها إلا منذ انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول فى عام ١٩٣٢ عندما لفتت النظر الى وجودها وقيمتها الفنية . فقد رأت أن هناك إلى جانب موسيقا الحضر الفنية الموسيقا البسيطة . . . كأغاني العمل وأغاني الصيادين والأطفال والمناداة فى الشوارع . . . وهى فى الغالب غير معروفة وقد تضيع فى حركة التقدم السريعة الحالية ، وهى مهمة ليست فقط لأنها تقاليد وطنية قديمة بل أيضا لأن بدائيتها قد تساعد على فهم الموسيقا التقليدية فهما أوضح . .

وقد جاء هذا الاعتراف بقيمة الموسيقا الشعبية ردا على هؤلاء الذين كانوا يرون فى الموسيقا الشعبية شكلا محرفا وفاسدا للموسيقا القديمة التقليدية أو هى نوع من تبسيط عمل متقن حتى يكون فى متناول الشعب الجاهل وهناك اتجاه آخر يرمى إلى أن يعد الموسيقا الشعبية ظاهرة إقليمية محلية متأخرة عن التقاليد الموسيقية الأصيلة أو ذات علاقة واهية بأصول الموسيقا التقليدية .

يطلق مصطلح « الموسيقا الشعبية » أو « الموسيقا الفلكلورية » على الإبداع الموسيقى الخاص بالجماعات الشعبية ، ويذهب كثير من الدارسين إلى أن هذه الجماعات - وهى من أهل الريف فى الأصل - تتميز بأنها أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة الصادرة من الوحدة القومية التى تؤلف هذه الجماعات جزءا منها . وهذه الجماعات

كما تدل على ذلك مآثوراتها لا تتعرض لمثل ما تتعرض له المدينة من التنوع والمغايرة فى الثقافة والاقتصاد ومراحل التعليم وأنواعه ، لذلك فإن أفراد الجماعة الشعبية يسهمون برصيدهم المعرفى فى التراث الحضارى فى أنماط الحياة والعادات والمعارف والفنون ومنها الموسيقا بالطبع .

ويرى الدارسون أن الموسيقا الشعبية حصيلة تراث من الألحان التى تطورت خلال عملية النقل السماعى ، وأن العناصر التى تشكل التراث الموسيقى الشعبى تعد إرث الماضى بقدر ما تعد إبداع الحاضر للفرد الخلاق أو إبداع الجماعة فى انتخاب الشكل الذى يستقر عليه اللحن . وليس من شك فى أن صفة الدوام تتحقق للموسيقا الشعبية عن طريق السماع بالتدوين ، ولكى تظل هذه الموسيقا محفوظة فى



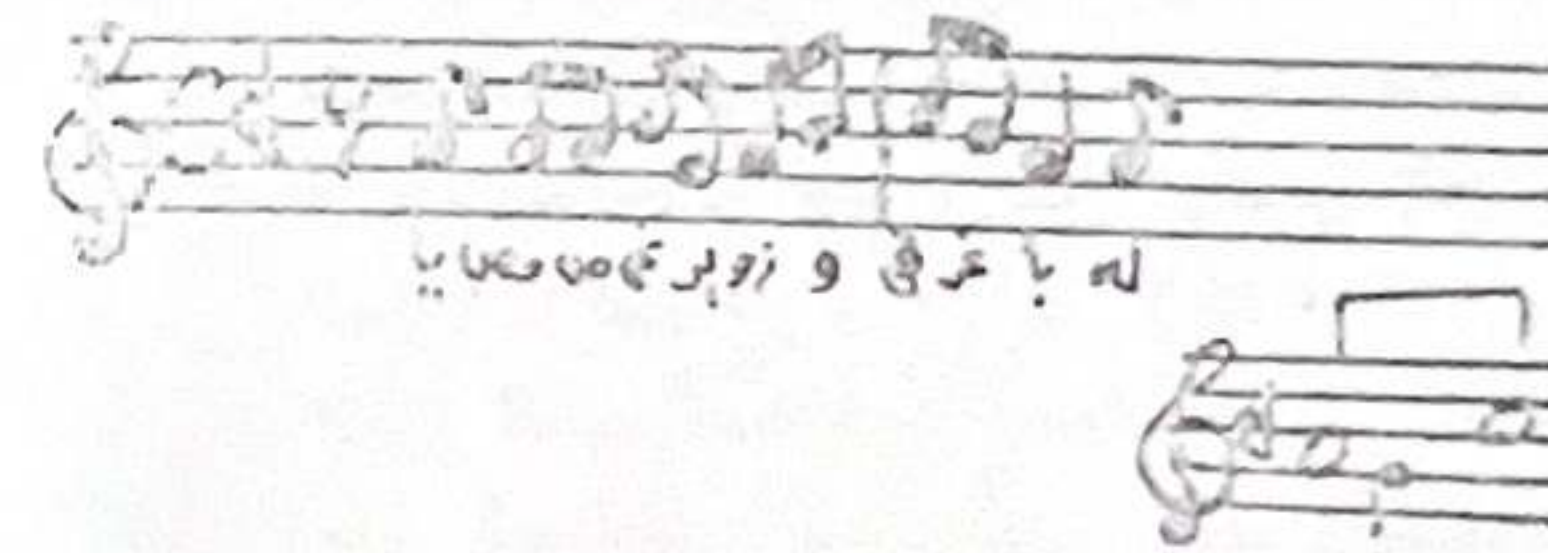
أن غطت هذه الموسيقى كل جوانب الحياة في المجتمع الشعبي ، ذلك أنها تصاحب دورة الحياة من الميلاد والطفولة ، والمراهقة والزواج ، والوفاة فضلا عن مصاحبتها حياة الإنسان الفرد في عمله ولهوه وأفراحه وأيضاً في تصورات الاعتقادية .

وفي هذا المقام نعرض لأبرز هذه الأشكال وأكثرها ذبوعاً مهنيين بما خلصت إليه جملة المحاولات التي تمت في مجال تصنيف الموسيقى الشعبية المصرية ، بحيث يسهل توضيح هذه الأشكال ، والتعرف عليها .

أولاً - الأشكال الغنائية وفق دورة الحياة : ١ - أغاني الطفولة :

وتشمل الأغاني التي تؤدي للأطفال ، مثل أغاني السبوع والختان وأغاني تهنيئ الأطفال وترويمهم ، وهو شكل من أشكال الغناء تؤديه السيدات وخاصة الأمهات والجذات ، كما تشمل هذا الشكل الغنائي الذي تشترك في أدائه مجموعة السيدات والبنات المحفلات بهذه المناسبة . وهذا الشكل الغنائي يتكون عادة من نصوص أدبية تدور معانيها حول هذه المناسبة ، والمثال التالي « من إقليم الفيوم » وهو من النماذج الغنائية التي تؤدي في سبوع المولود .

يام الصغير زوقي غرياله
والزهر خد من يدنا واداله
يام الصغير زوقي غرياله
والسعد خد من يدنا واداله



وتردد إحدى السيدات - عادة ما تكون القابلة - « الداية » عبارات مثل : اسمع كلام أمك ، اسمع كلام أبوك ، أوع العيال في الشارع بقلبك ، وهي نصائح مجازية بالضرورة ثم تستأنف الغناء :

ربنا ياربنا
يكبر ويقي زينا أويكبر ويقي قدنا .

وتعود إلى ترديد عبارات نثرية أخرى تطالب فيها بالعطاء فتقول :
باللا ياست العريس ... باللا ياخاله العريس ... باللا ياعمة العريس
عاوزين البقشيش ... العاشق في جمال النبي يصلى عليه ،
باللا اللي عاوز يحط بقشيش المولود ، اللي هايأخذه من حجرى
يجيب الحجز بتاعه .. الخ .

وإذا تسامنا حقاً عن تاريخ الموسيقى القديمة نفسها وعما إذا كانت الموسيقى الفنية والموسيقى الشعبية ترجعان معا إلى أصل واحد بصرف النظر عن السؤال عن أيهما نشأ أولاً ، فإننا نعرض أنفسنا لمغالطة تاريخية قائمة على المثال الأوروبي فالموسيقى الشعبية في الغرب انفصلت تدريجياً وبشكل واضح عن فن الموسيقى الأكثر إتقاناً وأناقة وبينما بقيت الموسيقى الشعبية وقفاً على الفلاحين واختصت الموسيقى الفنية بالطبقات المثقفة والراقية وتجمدت الموسيقى الشعبية بسبب ظروف اجتماعية وثقافية غير ظاهرة في قوالب إنضمت إلى مخلفات الماضي وأصبحت جزءاً من التراث الفني الشعبي التابع لكل بلد أو كل إقليم أو كل مجموعة عرقية وهذا ماحدث في الشرق العربي فالموسيقى الشعبية تحافظ على كيانها المستقل عن الموسيقى المتقنة أو الرسمية ومن الصعب تحديد بدء الظروف التي استقلت فيها عن الموسيقى الفنية الراقية صحيح أن التعبير الموسيقي العربي تطور بعد ظهور الإسلام في اتجاه مزدوج بتأثير الفن البيزنطي والفن الفارسي . ونشأت تدريجياً بخاصة في قصر الخلفاء ، وفي الحواضر الكبرى كبغداد ودمشق ومصر وقرطبة ، موسيقى مثقفة أخذت تتعد تدريجياً عن موسيقى البدو البسيطة ، بينما استقرت الموسيقى الشعبية في الوسط الريفي وظلت محتفظة بيساطتها ورتابتها ولصيقه بالحياة اليومية . . على أن هناك قول آخر يرجع نشوء الازدواجية في الموسيقى في مصر - إلى مراحل تاريخية أكثر قدماً غير أن مايعتينا في هذا المقام أن الحدود بين طريقتي التعبير بالموسيقى - رغم هذه الازدواجية - ليست فاصلة مما مكنتنا من أن نرى التعبيرين الموسيقيين الشعبي والفني يعيشان جنباً إلى جنب وقد يمتزجان امتزاجاً متأسفاً . ويبدو أن الحنين الدائم إلى أصول الموسيقى الشعبية بصفة عامة دفعت بعض الفنانين التقليديين إلى استلهام التراث الموسيقي الريفي أو البدوي ، وإلى إعادة ذبوع نوع من الفن الشعبي ذي الطابع الريفي أو البدوي أو الساحلي .

والحق أن ما يجمع بين الموسيقى الشعبية وموسيقى الشرق عربية أو الرسمية ، ليس فقط ذلك التحديد الممكن لطريقتي التعبير المتشابهتين وحسب ، بل هناك من التقارب ما هو أكثر من ذلك ، فهناك عناصر بنائية موسيقية وكثير من الصيغ تشترك فيها الموسيقى العربية وموسيقى الشرق عربية . . هذا فضلاً عن أن هناك قاسماً مشتركاً يتمثل في المقامات الموسيقية والضروب والإيقاعات المستخدمة في كليهما ، بيد أن الموسيقى الشعبية تأتي دائماً في تراكيب لحنية على جانب من البسيط ، فيسهل أداؤها وتداولها دون أن تفقد - مع ذلك - قيمتها الجمالية ودورها الاجتماعي .

وإذا كانت الموسيقى الشعبية - بذلك - أخذت مكانتها في المجتمع الشعبي - ذلك في مواجهة الموسيقى المتقنة والرسمية في مجتمع الخاصة في الحضر والعواصم الكبرى - فإنها بذلك راحت تتربع في أشكالها وتراكيبها حاملة ذات السمات والخصائص التي تميزها . وهذا الأمر قد دعا بعض الباحثين إلى محاولة تصنيف هذه الأشكال والأنواع والتراكيب الموسيقية حسب مناسبات أدائها ، فكان

الرباب المعروف برباب الشاعر

الشعري - على تكرار مد بسيط تدور في الغالب حول آمال الأم في مستقبل ابنها كان تقول :

هيه
أنا ريت يظاظي
وانا ريت يظاظي
والعباية عليه حجازي
كنت فين يا حبيبي غايب
كنت بحبي الغوازي

وقد تدور حول مداعبات ساذجة محبة

تنا نام ... لنا نام
يللا نام باللا نام
واديح لك بطة
وجوزين حمام
ياكلهم ابني ويهدى وينام
تنا نام .. لنا نام

وفي مناسبة ظهور الطفل تغنى نصوص من بينها النص التالي :
وهو من نفس الإقليم :

فوت به على بيت عمه يامزيت
فوت به على بيت عمه عمه السعيد
يديه النقوط في كحه يامزيت
فوت به على بيت خاله يامزيت
فوت به على بيت خاله ، خاله السعيد
يديه النقوط في شاله يامزيت
فوت به على بيت سيده سيده السعيد
يديه النقوط في إلهه يامزيت



وتغنى هذه النصوص في الحان تأتي على نحو يبرز معه نوع المقام الموسيقى المصاغ منه أو على الأقل نستطيع معه تعيين نوع الجنس الموسيقى ، ويرجع ذلك إلى أن عدد الدرجات الصوتية المستخدمة في هذا السياق ، وأيضا المسافات التي تصنعها هذه الدرجات تنشئ أبعادا تصل إلى مسافة الرابعة التامة ، وهو المستوى الذي يمكن به - إذا وصل إليه التكوين الموسيقى - تحديد مقامية اللحن أو كما ذكرنا يمكن تحديد الجنس الأول من سلم المقام في أقل تقدير .

ويؤدى الخط اللحني المستخدم بترتيب درجاته الصوتية ترتيبا خاصا يبرز الطابع الموسيقى لهذا النوع من الغناء ، وأهم ما يميز هذا الترتيب أنه يأتي على شكل مقاطع لحنية تتردد تباعا ، وبصورة متوالية ، ولا يطرأ على الدرجات الصوتية - خلال هذا التابع - أي تغيير يؤثر في هذه الطبيعة ، وإذا حدث تغيير ما فإنه يكون عادة في حدود تطويل أو تقصير درجة صوتية أو إحداث خلل من النوع الذي تنكسر فيه التفعلة في جزء من الأجزاء وكلها حالات تأتي دائما بصورة عرضية وتختلف نسبتها من حالة غنائية إلى حالة غنائية أخرى .

ويصاغ الخط اللحني لهذه الأغاني في ميزان ثنائي أورباقي بسيط ويحسم بضرب غالبا أيضا ما يكون سريعا وغالبا أيضا ما يكون إحدى تنوعات ضرب المصمودي المعروف في الموسيقى العربية كما يؤدي عادة على طبله الدريكة .

أما أغاني الأطفال أو تنويعهم فهي الأغاني التي تؤديها الأمهات والجدات ومن في حكمهن وهي أغاني تعتمد - من حيث مضمون النص

ونعمة أغاني من هذا الجانب تؤديها السيدات فرحة بالمولود الذكر :
والمثال التالي من مدينة المطرية محافظة الدقهلية

حماته حمامة أمير
ولحرت في الدار بير
وطلع منها ممالك
وطلع منها وزير
وطلع منها « فلان ابن فلانة »

كما تردد أغاني أثناء تعليم الطفل ، وها هو ذا مثال من بورسعيد

تانا .. تانا خط العتبة
تانا .. تانا واند يا بير
تانا .. تانا قام الامير
تانا .. تانا بحرك ناشف .

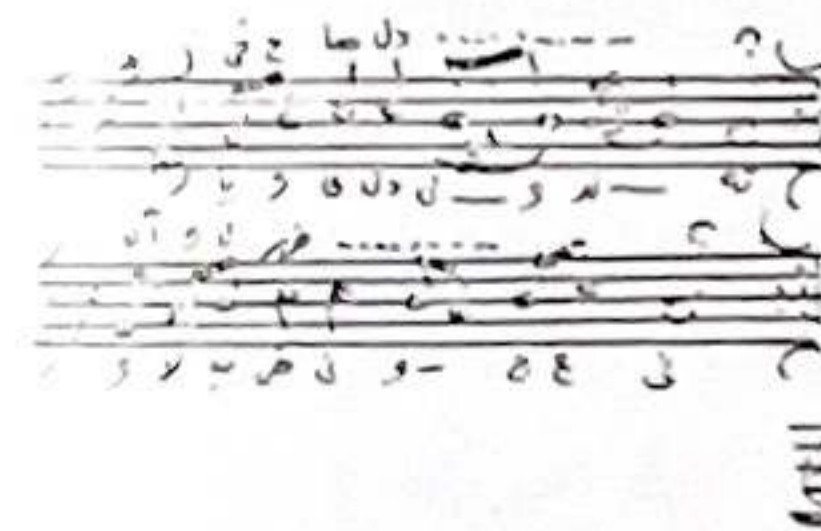


هذا وتكثر الأغاني التي تؤدى للطفل بكثرة مناسبتها ، منها على سبيل المثال الأغاني التي تؤدى لدفع الطفل إلى التصفيق والأغاني التي تشجع الطفل على تناول طعامه ومساعدته على الفطام ونطق الكلمات

وتؤدى هذه الأغاني - عادة بقطع لحني بسيط خال من المسافات

أو القفزات الصوتية الكبيرة ، بل إن مسافته تأتي غالبا ضيقة .
ماتكون المقاطع اللحنية لهذه الأغاني من درجات صوتية لا تتجاوز - في الغالب - ثلاث درجات صوتية ، وإن زادت بها لا تتعدى استخدام أربع درجات ، وتكون الدرجة الرابعة - في الحالة - هي أقصى نقطة ، في الاتجاه الحاد في الشكل اللحن للمقطع وقليل ما يحدث ارتكاز أو تأكيد لوجود هذه الدرجة .
الشكل اللحني للمقطع المستخدم وفي العموم تعد الدرجات اللحنية التي تنحصر بين الدرجة الأولى وبين الدرجة الثالثة - من الجنس الأول في سلم المقام - هي الدرجات الرئيسية التي تتكون منها المقام اللحنية المستخدمة في هذه الأغاني وتكرر هذه المقاطع تبعا لدرجة مقاطع النص الشعري كما تؤدى بإيقاع بطيء يتوافق مع حركة ترديد الأم على كف الطفل أو هزه كما نلاحظ أن المقاطع اللحنية تتوالى أن يوصلها أو يربطها ببعضها البعض وحدة إيقاعية مستمرة وإنما يعد كل مقطع بوحدة الإيقاعية يستمد منها ميزان الشطرة الشعرية وإدخال كلماتها ولا يصاحب الأداء أي آلات أو أدوات موسيقية وإنما تعتمد الأم على توقيع صوتها للسيطرة على الوحدة الكلية للأداء .

يا وليدي اللي ولدته
في حصاد القول وجبت
بطيني وجعني
آل ولا ضهري شكيت به
يا ولاده وبعد حين
يا عاشاش على التخيل
يا عطية ربنا
يا هدية للصابرين





العصا في صعيد مصر مازالت تصاحب الإنسان وليست قاصرة على لعبة التحطيب

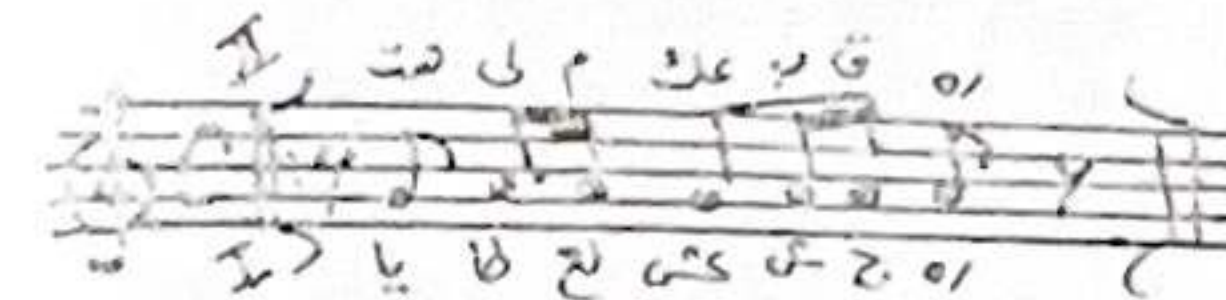


السلم الموسيقي ، لاثريد - في الغالب - عن ثلاث درجات ، وتستخدم في سياق التسلسل السلمى ، أى لا يحدث أى نوع من القفزات ، أو الفاصلات الصوتية التى تزيد عن مسافة بعد الثانية بأنواعها ، وإن زادت في بعض الأغاني فإنها لا تزيد - بحال - عن مسافة بعد الثالثة بأنواعها المختلفة .

ومن ناحية الميزان المصاغ عليه المقاطع اللحنية ، فإن ذلك محكوم بقانون اللعبة الحركى ، أى أنه محكوم بتنوع التوقيعات الحركية داخل أقسام اللعبة ، وعلى مدى الدور الذى تسهم به الموسيقى فى اللعبة بصورة عامة ، ولذلك نجد أن الميزان الموسيقى ثابت ومحدد فى جزء من اللعبة ، بينما لا نجده على هذا الحال فى جزء آخر من اللعبة ذاتها ، وهكذا ...

والمثال التالى لواحدة من الأغاني العامة :

يا طالع الشجرة
هات لى معاك بكرة
تحلب وتسقى
بالمعلقة (المعلقة) الصينى ... الخ .



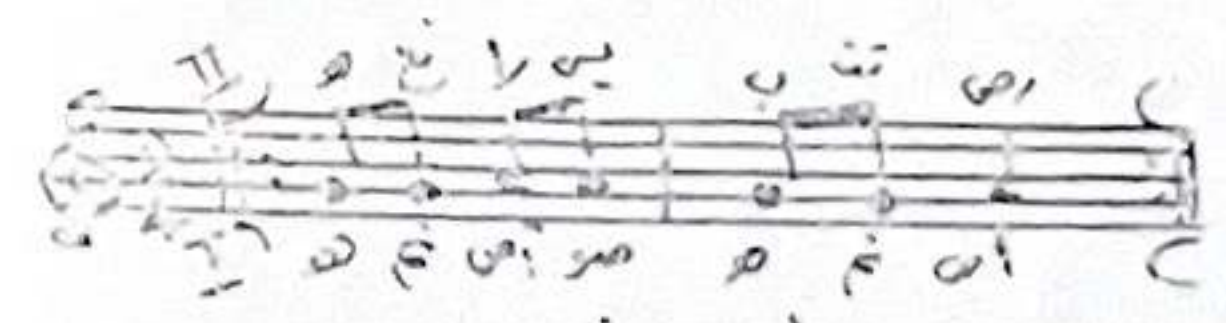
والمثال التالى لواحدة من الأغاني المرتبطة بالكرك

اباليه ، ابالندى .. يا جلوس
ميش أفرنجى ... بالفلوس
بت لفندى (الأندى) باتت عندى
خفت منها لتضربنى
جيت عليها واحد ... الخ .



اما المثال التالى فهو لواحدة من الأغاني المرتبطة بالحركة :

هنا مقص .. وهنا مقص
هنا عريس بترص ... الخ



والاستحمام وتبديل الملابس كذلك هناك أغاني تؤدى فى مناسبة قص شعر الطفل .. الخ . وموسيقا هذه الأمثلة تتكون عادة من مقطع لحنى صغير يتناسب مع حجم الشطرة الشعرية المستخدمة فى الغناء ويشتمل على درجتين صوتيتين - عادة وإن زاد فبضاف إليه درجة ثالثة من التسلسل السلمى وتشكيل المقطع اللحنى من تبادل أو تبديل أداء الدرجات الصوتية القليلة المستخدمة بصورة سلمية دون اصطناع أى نوع من أنواع القفزات الصوتية التى تزيد عن مسافته الثانية بأنواعها .

حمامة امير

وفحرت فى الدار بير

و : نانا خط العتبة

على أن هذا النوع من التكوينات اللحنية يأتى عادة غير واضح من الناحية المقامية وذلك لأن العناصر التى يتكون منها المقطع لا تصل حتى لحجم الجنس الموسيقى ، وإنما هى جزء من الجنس الموسيقى لا يزيد عن ثلاث أصوات وفى هذه الحالة يكتفى بتحديد نوع المسافة الصوتية المحصورة بين هذه الدرجات من واقع تسلسلها اللحنى .

وتؤدى مقاطع هذه النماذج بتوقيع أقرب إلى التوقيع المتكتم ويميزان رباعى بسيط - فى الغالب - وبسرعة تختلف من حالة غنائية إلى حالة غنائية أخرى

ويجدر بنا أن نشير إلى أن مضمون أغاني هذا الجانب الأغاني التى تؤدى للأطفال ، وطريقة أدائها لا تخرج كثيرا عن هذه النماذج المقدمة على الرغم من كثرة نماذج مناسبات هذا الجانب وانتشارها وإن وجدت اختلافات فى الأداء ، أو فى مضمون النصوص الشعرية فهى فى الواقع اختلافات طفيفة ، لا تكاد تؤثر فى وحدة هذا النمط التعبيرى .

أما النوع الثانى من أغاني الأطفال فهى تلك التى يؤدونها الطفل أو يشارك فى أدائها . وهى أغاني تؤدى أثناء اللعب ، لذا فهى مرتبطة بالأطفال فى مراحل متقدمة من أعمارهم . وتنوع هذه الأغاني بتنوع الألعاب وقد تصبغ الأغنية الجانب القولى المصاحب لحركة اللعب . وتعتمد أداء هذه الأغاني على أداء جماعى للاعبين ، أو أداء فردى يعتمد على أحد اللاعبين الذى يقوم بالدور الرئيسى ، حيث يوجه - بالغناء - ويرشد ، ويسرع الحركة ويبطئها .

وترتبط أغاني هذا الجانب بمناسبات عديدة منها الأغاني التى تؤدى فى شهر رمضان ، وفى العيدين ، وفى شم النسيم ، وفى عاشوراء ، ومنها الأغاني التى تؤدى للفرح ، ومنها ألعاب القرعة (الاقتراع) ، ومنها الأغاني المصاحبة للعب بالكرة أو العرائس ، ومنها الألعاب العامة غير المرتبطة بتوقيعات معينة أو مناسبات معينة .

والسمة العامة - والغالبة - للأغاني المرتبطة بالألعاب أنها ذات مقاطع لحنية قصيرة ، وتستخدم درجات صوتية موسيقية محدودة العدد من



موكب المولد

والغناء ، وهو التأثير الذي يفرضه المزاج الموسيقي - الخاص بمجموعة السيدات المشتركات في الغناء - على نوع الألحان المستخدمة ، فعلى المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تتناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تناسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتضمن أغاني العرس كل الموضوعات التي تتعلق بخطوات الزواج ومراحلها من خطبة ، وحناء ، ودخلة ، وصباحية ، وهي في كل هذه المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تتناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تناسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتكون النصوص المنظومة التي تستخدم في أغاني العرس من مقاطع قصيرة - في العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغاني ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذي يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات في الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغاني ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها في عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويشتمل التركيب الموسيقي لتلك الأغاني كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة في أداء هذا النوع من

والغناء ، وهو التأثير الذي يفرضه المزاج الموسيقي - الخاص بمجموعة السيدات المشتركات في الغناء - على نوع الألحان المستخدمة ، فعلى المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تتناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تناسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتكون النصوص المنظومة التي تستخدم في أغاني العرس من مقاطع قصيرة - في العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغاني ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذي يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات في الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغاني ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها في عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويشتمل التركيب الموسيقي لتلك الأغاني كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة في أداء هذا النوع من

وإذا كانت تلك النماذج تقدم السمة العامة ، أو الغالبة ، للبناء الموسيقي الدافع في مجال ألعاب الأطفال ، فالحق أن هناك - في قائمة تلك الأغاني - نماذج أخرى من الغناء يختلف من حيث تكوينه وأيضاً في أسلوب أدائه عما سبق وهذا الغناء المتميز ، أو المختلف ، إنما يمثل - في موسيقى ألعاب الأطفال - جانباً مهماً جديراً بالتوضيح والشرح ، غير أننا سنكتفي هنا بعرض مثالين من هذا الغناء علنا نوضح بهما ما نقصد .

الفرد : أنا الغراب النوحى النوحى
أخطف وأطير على سطوحى

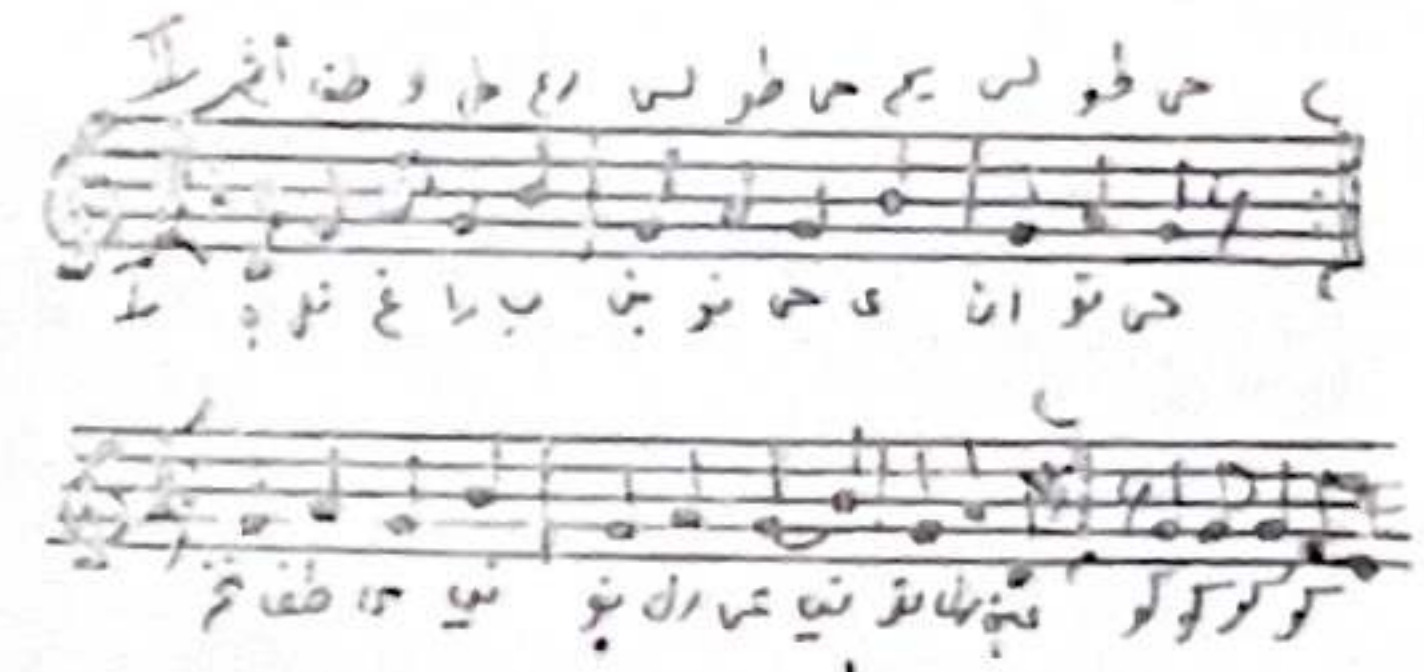
على سطوحى

الجماعة : نخطف مين يانور العين
يانور العين

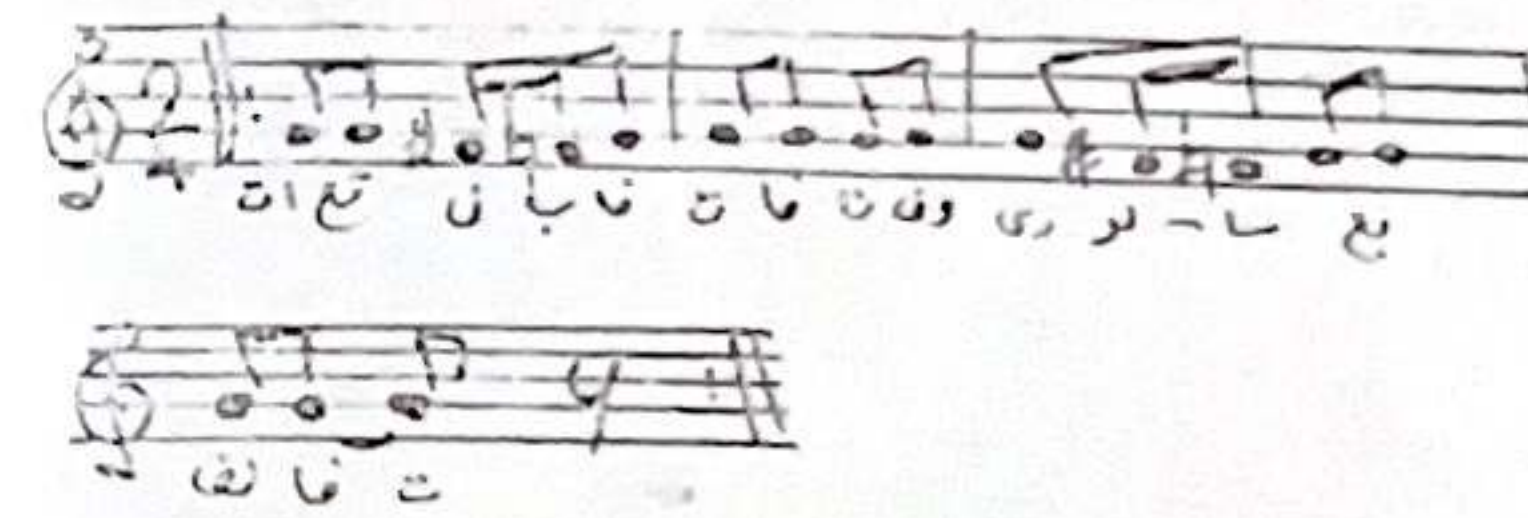
الفرد : دول هما دول وحديهم

وحديهم

وإن عشت أنا أغديهم
أغديهم ..



الفرد : الثعلب
الجماعة : فات فات
الفرد : وفى ديله
الجماعة : سبع لفات
الفرد : والدبة
الجماعة : وقعت فى البير
الفرد : وصاحبها
الجماعة : واحد خنزير
الفرد : ياطالع الشجرة هات
الجماعة : ع الشجرة هات
الفرد : عصفورة ... الخ



وعلى الرغم من كثرة النماذج المتشابهة مع نموذج لعبة « الغراب النوحى » إلا أننا - ومن خلال الملاحظة - نستطيع القول : أن أغاني ألعاب الأطفال لا تعتمد كثيراً بتكويناتها الموسيقية والحركية عما جاء في نموذج « الثعلب فات » . . .

٢ - أغاني العرس :

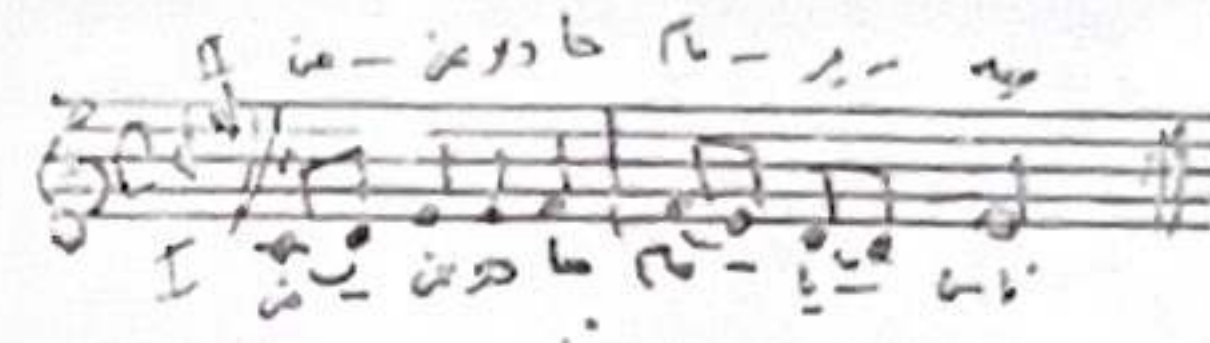
أغاني العرس من أهم مظاهر المشاركة في طقس الزواج ويجمع الباحثون على اعتبارها من أهم الأشكال الغنائية الفلكلورية ، بل إنها تصدر كافة الأشكال الغنائية الأخرى من حيث الانتشار وخاصة بين النساء .

وهذا النموذج من النماذج التي تسم بالحركة السلسلة المرحية ، كما أنه يشتمل على الأداء بصورة تجعل الأطفال يأتون دائماً بالأداء المتنوع وخاصة فيما يتعلق بسرعة الإيقاع وتقصير أو تطويل المقاطع الغنائية . كما يعتبر هذا النموذج - أيضاً - من النماذج التي تعدد فيها الأجزاء المتنوعة الحركة ، بحيث يشتمل الأداء على جزء سريع وآخر بطيء وثالث معتدل السرعة فضلاً عن أن هناك أجزاء في اللعبة تفتقد إلى الإيقاع الموزون ، لذا نجد أن الجزء الذي يؤدي فيه الغناء هو الجزء الذي يتنظم فيه الميزان وبالتالي يتنظم فيه توقيع حركة اللاعبين ، بينما نجد أن الجزء الذي يحدث فيه الصباح والهرج - مثلاً - والذي يؤديه اللاعبون عادة بعد نهاية النص ، هو الجزء الذي لا يعتمد على ميزان أو على أى سياق إيقاعى موسيقى على الإطلاق ، ونلاحظ في هذا النموذج أيضاً أن الجزء الموزون في اللعبة هو الجزء الغنائى ، ويستغرق وقتاً ، بينما نجد أن الجزء غير الموزون ، وهو الجزء الأخير لا يستغرق وقتاً حتى يعاود اللاعبون التوقيع بالغناء مرة أخرى ، كما نلاحظ النظام المتبع في مثل هذه

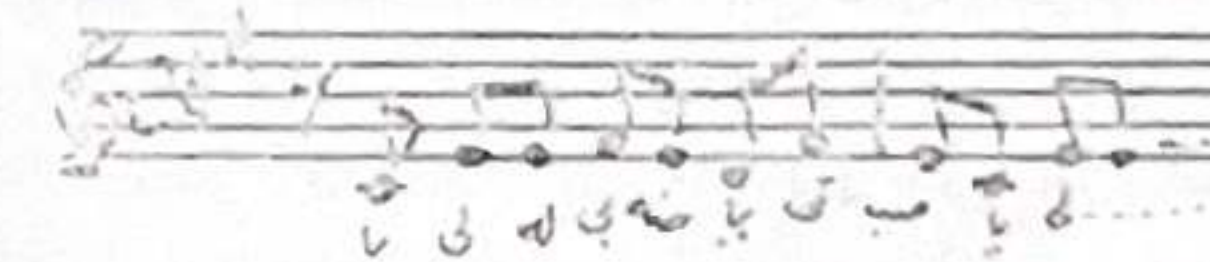


بسيط ، يصاغ في الضرب المعروف بـ « الفلاحي » أو « الحلفوف » ، وغالبا ما يستخدم لهذا الغرض الطلبة المعروفة بـ « الدريكة » ، توقع على المغنية الفرد ، بينما تصاحبها بقية السيدات الأخريات بالتصفيق بالأكف ويقي أن تقدم مثلين لأغاني هذا النوع :

مين عنده حمام ياناس
مين عنده حمام يرميه
الذهب لفاقتا
والحرير قشاشتا
بتأخذ الفقير نغنيه



المغنية : ياليلة بيضة يا قصب
المجموعة : ياليلة بيضة يا قصب
المغنية : جابوا الخلل على قدما
راحت تفرح أختها
بصر العريس وقال لها :
سلم عيون اللي انخطب
المجموعة : ياليلة بيضة يا قصب
الخ ...



٣ - البكائيات :

البكائيات نوع غنائي شمي يؤدي عند الوفاة ، وخاصة وفاة البالغين والأشخاص المهمين بالنسبة لأسرهم ، وقد يؤدي أيضا بمناسبة ذكراهم

بلا شك مع إمكانات المشتركة في الغناء ، وأيضا مع مزاجهم الموسيقي العام . ومن ثم نجد الألحان التي تستخدم في جلسة غنائية واحدة ، الحان ذات طبيعة مقامية متجانسة ، وكثيرا ما يأتي الغناء بأكمله مصاغا على مقام موسيقي بعينه لا يتغير ولا يتحور إلا إذا تغير هذا المزاج الموسيقي أو تدخل في جو الغناء العام تأثير موسيقي آخر . ومما يسهل هذا الأمر أن النصوص الأدبية الموزونة - المستخدمة في أغاني العرس - تأتي غالبا في مقاطع تنسق في تفعيلاتها مع موازين الموسيقى المستخدمة ، ومن ثم لا يواجه الأداء أية صعوبات تتعلق بتوالي أداء كل النصوص الأدبية الموزونة التي تتضمن موضوعات العرس ومراحله المختلفة .

إذن فمهمة تحديد المزاج الغنائي العام (المسارات اللحنية والمقام الموسيقي وسرعة الأداء الخ ...) تقع على عاتق جماعة المرددين رغم ما تأتي به المغنية الفرد - أحيانا - من تجويدات في صورة تحويرات في مسار اللحن ، فالأداء في إطار المجموعة ، غالبا ما يطول ويقصر بعد فترة زمنية منه وتحاول كل واحدة من المشتركات في الغناء أن تبرز صوته وتجانسه مع أصوات بقية الجماعة المشاركة ، وهذا شيء طبيعي عند المشاركة الموسيقية الجماعية بغية الوصول إلى أقصى درجات التألف أو التماثل الصوتي بين صوتي كل من المغنية الفرد ، وبين بقية المشتركات . وتؤكد الملاحظة الميدانية على أن مجرد المحاولة التي تبذلها الفتيات والنساء المشتركات في الغناء من أجل إيجاد التألف بين صوتهن وبين صوت المجموعة ، كانت تساعد كثيرا على إبراز ملامح السياق اللحني ، وتجريده - في نفس الوقت - من التحويرات - التي كثيرا ما تنتج عن الإجهادات الخاصة التي تبذلها بعض المشتركات في الغناء ، بدافع شخصي - غالبا - ما يأتي بصورة عفوية ، ولذلك نكاد هذه الأغاني أن تخلو بشكل ملحوظ من التلونيات أو التوزيعات اللحنية المضاعفة ، حتى الحليات والزخارف نادرا ما نجدها في صورة صريحة أو ثابتة في الأداء الجماعي وربما - لذلك - كانت تلك الخصيصة من طبيعة هذا النوع الغنائي .

ونذكر أن سمة رئيسية أخرى من سمات التكوين الموسيقي لهذا النوع من الغناء تبدو في الأبعاد النغمية المتقاربة ، فهذا النوع من الأغاني لا يعتمد - عادة - على الفواصل الموسيقية الكبيرة ، وإنما يعتمد على الفواصل أو أبعاد المسافات الصوتية الضيقة ، أو المتقاربة ، التي يتم تبادل أدائها بصورة سريعة إلى حد ما . ولا يعني هذا أن موسيقا أغاني العرس تخلو تماما من الفواصل الكبيرة ، فهناك أمثلة من تلك الأغاني تعتمد تكويناتها اللحنية على القفزات الصوتية الكبيرة أو الحادة كما يسمونها ، وعلى أية حال يمكن تمييز تلك الفواصل في أمثلة من الأغاني الذائعة بصرف النظر عن شكل ترتيبها داخل سياق اللحن . وهذه المسافات لا يتجاوز - عادة - مسافة الرابعة أو الخامسة ، وهي فواصل كبيرة إذا ماقيست بطبيعة التكوينات اللحنية في الموسيقى الشعبية عند غير المحترفين .

وتؤدي ألحان أغاني العرس بميزان موسيقي ثنائي بسيط أو رباعي

أوزيارة قبورهم . لكن أكثر الحالات التي يصاحبها غناء البكائيات هي الحالات التي تشمل المراحل الطقسية التي تتطلبها مراسيم الحزن عند الوفاة .

وقد تبدأ تلك المراحل منذ أن يلفظ الشخص أنفاسه الأخيرة ، وحتى يشيع جسمانه إلى مثواه الأخير . بل إنها قد تبدأ في حالات توقع الوفاة نتيجة المرض الشديد .

وبجانب ذلك ، تتضمن الثقافة الشعبية مناسبات متنوعة تهيم مجالا لأداء منظومات غنائية تعبر عن الحزن وسوء الحظ ، والشكوى من الزمان ، لكن البكائيات - مع ذلك - عرفت مرتبطة بالوفاة أكثر من ارتباطها بغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى ، وبعد ارتباطها بحالات الوفاة أصيلا بل موهلا في القدم .

والمعروف أن غناء البكائيات - في المجتمع الشامي - قاصر على النساء في كل مراحله ، وفي كل مناسباته ، وقد عرفت الثقافة الشعبية محترفات في أداء البكائيات توارثته ، كمهنة ، جيلا إثر جيل ، غير أن أداء البكائيات ليس وفقا على المحترفات فقط ، وإنما هناك من النساء - غير المحترفات من يقمن بأدائه عند حدوث الوفاة ، وفي مناسبات الحزن طوال أيام المأتم إلى أن ينفض الجميع ، إلا من قريبات الميت ، ولكنهن يعاودن الاجتماع كل أسبوع ، ثم كل موسم أو كل عيد أو مناسبة ، وحين يجتمعن يحين اجتماعهن بالعديد إلى أن تغل الاجتماعات بالتدريج حتى تنتهي .

وثمة ملاحظة تستوجب الذكر ، وهي أن الرجال ، وإن كانوا لا يعددون مثل النساء ، ولا يشاركون في أداء التعديد ، إلا أنهم يساهمون بقدر من الأداء الموسيقي في مرحلة من المراحل الطقسية التي تتضمنها حالة الوفاة وهي المرحلة التي يشيعون فيها جثمان الميت إلى مثواه الأخير ، حيث يقوم عدد من الفقهاء بأداء منظومات من الشعر ، من بردة البوصيري وغيرها ، وهم يتقدمون مسيرة الجنائز ، بينما يردد - بعدهم - المشيعون المنظومات ذاتها بنفس اللحن الذي يستخدمه الفقهاء . وجدير بالذكر أن هذه المهمة يقوم بها الفقهاء مقابل أجر ، وفي حالات عديدة كان المشيعون من أهل الميت يؤدون هذه المنظومات ، ولم يكن الأداء في كل الحالات التي صادفناها متشابها مع أداء الفقهاء المحترفين .

والبكائيات - في عمومها تأتي على شكلين من الأداء . الأول يعرف بالنذب ، وهو الذي يؤدي أثناء تلقي خبر الوفاة ، والإعلان عنها ، وأيضا عند خروج الميت من بيته ، وعند مواراته التراب . وفي النذب يختلط البكاء والنحيب مع أداء ألفاظ موقعة مثل : « يا لهوى » و « يا خراي » ، و « يا مصيتي » و « يا جملي » ... الخ أو مقاطع موقعة مثل : أحبه عليه .. أحبه عليه ، و « أروح أنا وباه » وغيرها .

أما الشكل الثاني في البكائيات فهو التعديد ، ويأتي في غناء

يتم بالأداء الهادي الرزين ، وقد يستمر أداء التعديد أربعين يوما ، وهي فترة الحداد في الريف .

وفيما يتعلق بخصائص الأداء من الناحية الموسيقية ، فإن الأداء المتبع في الشكل الأول منها ، والمعروف ، بالنذب ، يأتي - كما ذكرنا - على شكل تختلط فيه أصوات البكاء والصراخ ، مع أداء ألفاظ ومقاطع لفظية قصيرة تأتي على درجة صوتية واحدة ، تنحدر من مستواها لتستقر على درجة صوتية هابطة .

أما الشكل الثاني من البكائيات ، وهو التعديد ، فيبدأ بوضع مقاطع منظومة ، تتميز بكثرة حروف المد ، حيث يسهل مد الكلمات وطول النطق بها نغمة ، ويسمى هذا المد المنغم بـ « التطويح » . وبعد استهلال كل فترة بوضع مقطوعات من هذا النوع تعدد النساء بالأداء المخالي من المد .

وغناء التعديد ، غناء فردي - في الغالب - وكل معززة لابد أن تشترك في أداء « نوبة » أو أكثر من البكاء ، أي أن كل واحدة من المعزيات يجب أن تشارك بغناء منظومات من التعديد وكثيرا ما تتداخل نهاية المقاطع الغنائية - وخاصة المقاطع التي تنير حماسة الحزن - مع أصوات الصراخ والبكاء والنحيب التي تصدرها مجموعة النساء المشاركات ، ومن ثم يتوجه هذا الشعور بالمشاركة إلى تنمية المزاج الموسيقي الخاص بهذه المناسبة ، فيتولد عنه المزيد من شحنات التضامن في الأداء الفردي فيأخذ كل مراحله المتاحة في النمو ، وبعد ذلك تأخذ المعدلات فترة من الراحة .

والتعديد ليس له ألحان مميزة إنما له تراكيب نغمية ، وأسلوب في الأداء يبرز مزاج موسيقي متنسق مع حالة الحزن ، وربما يأتي التعديد بسبب هذه الطبيعة - خاضعا لقاعدة الغناء الحر ، فهو أداء مرتجل للأنغام ، يعتمد - كما ذكرنا - على التداخي الحر في تكوين خطوط نغمية معينة ، لذا فهو تكوين نغمي غير خاضع لموازين موسيقية محددة ، أي أنه ليس محددا بتلك الحقول أو الموازين الموسيقية الموزونة بميزان معلوم . وبذلك تفقد التكوينات النغمية المستخدمة في التعديد في الغالب - إلى شكل الجملة ، أو العبارة اللحنية المميزة ، ذلك أن أسلوب الارتجال الذي تعتمد عليه المعدلة ينحصر في عملية الصمود بدرجات الصوت ، والهبوط بها في حدود المسافات أو الفواصل الثانية أو الثالثة ، أو الرابعة في أحوال قليلة . ونلاحظ أن الحركة الصوتية التي تتم خلال أبعاد هذه الفواصل لا تؤدي - عادة - إلى توضيح نوع المقام الموسيقي المصاغ عليه الفكرة النغمية مما أدى إلى إكساب غناء التعديد خصيصة اللامقامية في البناء الموسيقي وقد يشذ قليلا شكل الفكرة اللحنية المستخدمة في أداء التعديد فيلوانا أمام لحن ذي شخصية واضحة ، لكن غالبا ما يكون مثل هذا الوضوح خاصا ، بالحن مستعارة من أشكال غنائية أخرى ، فهذا النوع من الغناء يرتبط أساسا بحالة الحزن فلا يستوعب المزاج الغنائي - في هذه الحالة أفكارا نغمية متقنة الشكل ، وإنما ما يحدث ، عادة ، أن يكفى

ثانيا : الموسيقى المرتبطة بالحرف والاعمال المهنية المختلفة

١ - الموسيقى المرتبطة بالأعمال الزراعية .

- ★ الأغاني التي تؤدي على المحراث .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الساقية .
- ★ الأغاني التي تؤدي على العود (الشادوف) .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الطمبورة .
- ★ أغاني دق الجبض (فصل حبوب الأذرة عن عيدانها وعن كيزانها) .
- ★ الأغاني التي تؤدي خلال زراعة أوجنى بعض المحاصيل الزراعية (مثل القطن ، القصب ، الفول .. الخ) .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الرحا .
- ★ الأغاني التي تؤدي للغيرال .
- ★ الأغاني التي تؤدي أثناء إعداد الخبز .

٢ - الأغاني المرتبطة بصيد الأسماك :

- ★ الحدودو (الحداء)
- ★ شد اللهجة .
- ٣ - الأغاني المرتبطة بالملاحة النهرية .
- ٤ - الأغاني المرتبطة بأعمال الحفر والجر والسحب .
- ٥ - الأغاني المرتبطة بأعمال البناء .
- ٦ - الأغاني المرتبطة بالابل والدواب (الحداء) .
- ٧ - الأغاني المرتبطة بعمال التراحيل (أغاني الفر والحنين إلى الأوطان) .
- ٨ - الأغاني المرتبطة بالباعة المتجولين .
- ٩ - النداءات والصيحات التي تؤدي خلال أداء بعض الأعمال .

ثالثا : موسيقا المحترفين :

١ - الموالم :

- ★ الموالم القصير ، البلدى ، الصعيدى ، البسانى ، الموالم الطويل « القصصى » .

٢ - المدائح :

- ★ المدائح النبوية وقصص الأولياء

٣ - التواشيح الدينية والابتهالات وماشابه ذلك .

٤ - السير والملاحم

بالشعور بالشجن المتوارث الذى غالبا ما يتولد من أداء الفواصل الموسيقية الضيقة وخاصة إذا ما احتوت تلك الفواصل الأبعاد المعروفة فى موسيقا الشرق العربية ولذلك تتعلق المعددة بنغمة سهلة مريحة يجرى الصعود والهبوط بدرجاتها على نحو يحفظ وقار المناسبة . وربما هذا ما جعل التكوينات اللحنية للتعديد تخلو من الحركة الصوتية السريعة ، كما أننا لا نجد لها محلا أو مزخرفة عادة كما هو الحال فى أغاني المناسبات الأخرى . وإذا وجدت قفزات أو فواصل صوتية فى موسيقا التعديد فهي قفزات ، أو فواصل عارضة ، ربما جاءت لتأكيد مقطع ما فى الكلمة بصوت حاد . وقد يأتى صوت البكاء والنحيب على شكل ضغوط إيقاعية بأصوات حادة ، لكن ذلك - على كل حال - خارج نطاق البناء الموسيقي للتعديد .

أما قائمة الأنواع الموسيقية الأخرى - التى تتردد خارج نطاق المناسبات الاجتماعية الرئيسية ، أى خارج التقسيم المتبع فى دورة الحياة - فتشتمل على الموسيقا التى تؤدي للسر ، والموسيقا التى تؤدي فى المناسبات الدينية والموسيقا المرتبطة بالحرف والأعمال المختلفة . بالإضافة إلى موسيقا المحترفين ، وفيما يلي بيان بقائمة الأنواع الموسيقية التى تشتمل عليها الموضوعات المقدمة :

أولا : الموسيقى حسب مناسبة الأداء :

١ - السر

- ★ الموالم
- ★ أغاني السمية ، وأغاني الطنبورة
- ★ أغاني الضمة
- ★ أغاني الصبة
- ★ أغاني الرقص (أبو عاجة ، الجتير ، الفراوى ، المربع ، هولى هولى ، النراشاد ، الكاروج ، الدحية ، السامر ، الريلة ، الشيرة ، المجردة ، أغاني العلم (الفتيوة البرمة السوية) .

٢ - المناسبات الدينية :

- ★ أغاني توديع واستقبال الحجاج
- ★ الإنشاد فى حضرات الذكر
- ★ تجويد القرآن
- ★ التراتيل الكنسية والقداست التى تؤدي فى مناسبة الأعياد .
- ★ الأغاني التى تؤدي بمناسبة الذهاب للقدس (التقديس عند المسيحيين) .
- ★ الموسيقا المصاحبة لزفات ودورات الطرق الصوفية فى الموالم والمناسبات الدينية المختلفة .

٥ - المواوية

- ٦ - أغاني الزار
- ٧ - أغاني العوالم والغوازى
- ٨ - التعديد على الطار (للندابات المحترفات)
- ٩ - تجويد القرآن
- ١٠ - موسيقا الأراجوز (القره كوز)
- ١١ - موسيقا خيال الظل
- ١٢ - أغاني الفرداتى
- ١٣ - أغاني المضحكين (الأدبائية وماشابههم) .
- ١٤ - أغاني الشحاذين
- ١٥ - موسيقا المزمار

رابعا : الآلات الموسيقية والادوات المستخدمة فى الموسيقا الشعبية :

١ - الآلات الوترية :

- ★ السمية والطنبورة
- ★ الربابة
- ★ الجمبرة السوية

٢ - آلات النفخ :

- ★ السلاية (يوجد منها مقاسات مختلفة ، يستخدم منها المقاسات التى تناسب مع ظروف الأداء) .
- ★ الأرغول وفصيلته (آلات مختلفة الأحجام من الأرغول ، ومتنوعة فى شكلها إلى حد ما) .
- ★ المزمار وفصيلته (توجد منه مقاسات مختلفة الأحجام) .
- ٣ - آلات النقر والتوقيع .

- ★ الدريكة
- ★ الدفوف بأحجامها المختلفة
- ★ الطبل الكبير (المستخدم عند الطرق الصوفية)
- ★ الطبل البلدى (المصاحب للمزمار)
- ★ النقارات (طبل الجمال)
- ★ البازة (طبل المسحر)
- ★ الكاسات
- ★ المثلث

٤ - وهناك وسائل أخرى للتوقيع وأحداث الصوت للأغراض الموسيقية مثل :

- ★ النقر على الزجاجات الفارغة
- ★ طرق الملاعق المعدنية ببعضها البعض

- ★ التوقيع على المناضد والكراسى وماشابه ذلك
- ★ النقر على عصا معدنية بجسم صلب
- ★ أحداث الصغير بالقم
- ★ التصفيق بالأكف والدق بالقدم على الأرض .
- ★ فرقة الأصابع عند النساء .

والواقع أن هذه القائمة لم تحظ بالتقديم الوافى من قبل المهتمين بموضوع الموسيقا الشعبية ، وهى حقا جدية بأن تقدم تقديمها واضحا وواظا . وبطبيعة الحال نحن بدورنا لا نستطيع أن نقدمها - فى هذا المقام تقديمها مناسباً - فى بكل ما تتضمنه هذه الأنواع من سمات وخصائص لكننا نكتفى هنا بعرض نوعين منها ، الأول الأغاني المرتبطة بالعمل ، لأنها شكل أساسى بين أشكال الغناء الشعبى والثانى الموالم باعتباره أكثر الأشكال الموسيقية الشعبية ذوباً عند المحترفين وغير المحترفين .

أولا : الأغاني المرتبطة بالعمل

ترتبط أغاني هذا النوع بكثير من أنواع العمل ، وخاصة الأعمال اليدوية ، وتدور موضوعات الغناء - عادة - حول مشاق العمل الذى يؤدي ، وقد تدور حول موضوعات تناقض إجهاد العمل كتصوير الراحة والترف ، أو لعمل التفزل فى جمال الحية ، أو التفتى بفقرات من بعض السير ، أو إنشاد مقاطع يمتدح فيها الرسول ﷺ .

وتتكون أغاني العمل من الناحية الشعرية من مقاطع تقتصر على أبيات محدودة فى موضوع ما ، ثم تتبعها أبيات فى موضوع آخر ، كما تعتمد على التكرار ، والتداعى الحر للمؤدى الفرد الذى يقود المجموعة والتى يتم الغناء من خلاله وتردد من بعده المجموعة نفس العبارة أو المقطع فى الغالب .

أما إيقاع الأداء فيرتبط أساسا بنوع الحركة الجسدية التى تحدث نتيجة العمل ، واختلاف نوع هذه الحركة فى كثير من الأعمال ، يكون - عادة - من حيث السرعة والبطء ، فأغلب الأعمال اليدوية - وخاصة الأعمال ذات التوقيع الثابت الرتيب - قد تسب نوعا من التراخي أو تقلل من حماس المشغلين ، حيث يستطيع قائد المجموعة أن يضبط إيقاع العمل بإخضاعه لسرعة الوحدات الإيقاعية الغنائية . أما عن نوع الموازين التى يأتى عليها التوقيع فإنها دائما ما تنأى فى ميزان واحد ثنائى ، أو رباعى بسيط . كما تنأى التراكيب اللحنية لأغاني العمل مشتملة على فواصل موسيقية ضيقة ، وهى عادة ما تخلو من عناصر بناء الجملة اللحنية أو العبارة اللحنية الكاملتين ، فتأتى تلك التراكيب فى شكل مقاطع قصيرة ومتكررة ومتصلة . كما أن درجاتها الموسيقية لا تتجاوز - عادة - الدرجة الثالثة الكبيرة الموسيقية بالنسبة لدرجة الأساس ، ونادرا ما يشتمل التكوين على الدرجة الرابعة بالنسبة لدرجة الأساس (أى الجنس الرباعى) .

والى جانب الأغاني المرتبطة بالأعمال ذات الوحدات الإيقاعية

المحذرة هناك أغنيات أخرى تؤدي خلال أعمال ذات طبيعة إيقاعية حرة ، كالتى تصاحب عملية جنى محصول القطن ، وأعمال الحرث والتى تؤدي أثناء العمل على الساقية والشادوف والرحا ، وكلها أغان ذات شكل موسيقى واحد ، وإن اختلفت فيما تأتى به من مضمون أدبى . . . وأداء هذا الشكل الغنائى يكون أداءً فردياً وإن كان هناك بعض الأغاني يشارك فى أدائها أكثر من مؤد أثناء العمل ، غير أن هذا النوع من المشاركة لا يؤثر كثيراً فى طبيعة أداء هذه الأغاني . فالمشاركة هنا لا تتأتى من تقسيم الأغنية بحيث يؤدي كل فرد جزءاً منها ، وإنما هى مشاركة متمثلة فى وحدة المزاج الموسيقى ، وفى تناوب الأداء ، حيث يؤدي كل فرد مقطعاً من عنديته متسقاً فى أنغامه مع ما يؤديه الآخرون من مقاطع .

والأداء فى هذا النوع من الغناء يكون أداء حراً لا يخضع لأية موازين موسيقية محددة ، ذلك أن العمل على الشادوف ، أو الساقية ، أو النورج أو الرحا . . الخ ليس من الأعمال التى تفرض طبيعة إيقاعية منتظمة الضغوط والسكتات ، بخلاف - مثلاً - الحال فى أعمال الجر والشد والسحب وأعمال البناء وما شابه ذلك ، لذا فإن أسلوب الأداء الموسيقى المناسب لهذا النوع من العمل هو الذى يأتى بما يتداعى فى ذهن المؤدى من خواطر لحنية ، حيث يسرع ويبطئ فى تعاقب الدرجات الصوتية التى تتألف منها تلك الألحان ، ويمد ويقصر فى مقاطعها ، ويتحكم فى طريقة سيرها . . الخ ، حتى فى حالة المشاركة - التى أشرنا إليها - فإن الأداء يأتى متأخراً بتلك الطبيعة الإيقاعية ، وإن كانت هذه المشاركة تؤدي - أحياناً - إلى إضافة المزيد من التكوينات اللحنية المرتجلة . والملاحظ أن الطبيعة الإيقاعية لمثل هذه الأعمال لا تلزم المؤدى - فى كل الأحوال - باتباع نظام معين فى التوقيع أو فى وزن الألحان ، فقد نجد أغان أخرى تؤدي - خلال هذه الأعمال - بتوقيع منتظم وموزون . فالقاعدة هنا أن مصادر التوقيع المنتظم ، والموزون تفرض نوعاً من الألحان الملزم باتباع تلك الوحدات أو مجاراتها بتصرفات موسيقية مناسبة وهذا هو الحال فى الأغاني المرتبطة بالأعمال ذات الإيقاع الموزون . ولا يصح فى مثل هذه الحالة أن يؤدي غناء يكون غير متصل (بصورة أو بأخرى) ، بذلك الإيقاع الموزون . فى حين يصح أن يؤدي غناء موزون أو غير موزون فى حالة غياب المصادر الإيقاعية الضابطة ، أو فى حالة انتهاء تأثيرها ، لذلك فإننا نلاحظ أن هذا النوع من الأعمال (الأعمال ذات الإيقاع الحر) تؤدي خلاله أغان موقعة وموزونة بميزان محدد ، وتؤدي أيضاً خلاله أغان ذات طبيعة إيقاعية حرة كالمواويل وما شابهها .

ونمة نوع من أغاني العمل يختلف عما سبق ذكره ، فهو لا يؤدي أثناء العمل - من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يستخدم فى أدائه الأساليب الداعمة فى الأنواع الغنائية الأخرى . وهو الغناء الذى يؤديه الصيادون فى قوارب الصيد أثناء توجيههم بالقوارب إلى الأماكن التى سيلقون فيها شباكهم ، ويكفون عن الغناء مع بداية إنشغالهم بعملية

الصيد التى قد تستغرق طوال الليل ، ويعادون الغناء بعد عملية الصيد وخاصة أثناء عودتهم إلى الشاطئ . وهذا النوع من الغناء يؤدي فى مقاطع لحنية ، بل فى جمل لحنية مميزة من ناحية التكوين بالقياس إلى موسيقا أغاني العمل عامة . كما تؤدي فى ميزان بسيط ، بتوقيع رشيق مرح . ويحدث الصيادون هذا التوقيع باستخدام أدوات الصيد أو بعض الأجسام الصلبة المتواجدة لديهم على متن القارب . وقد شاهدنا الصيادين - فى بحيرة قارون - يستخدمون « فلنكة » (قضيب) من المعدن معلق بها حلقات معدنية ويدقون بها على إحدى حافتي القارب ، فتحدث « شخللة » موقعة بينما يلقى واحد من الصيادين ، بكعب رجليه - دقات متعاقبة على سطح القارب (فى مؤخرة القارب) فيحدث دقات غليظة الصوت يستخدمونها كوحدة رئيسية ضابطة للإيقاع . الغناء ، كما يعقب كل دقة من تلك الدقات الرئيسية ، دقة أخرى أتت منها غلظة يحدثها صياد ثالث بواسطة عصا يسكها بيده . بينما يشارا بقية الرجال بالتصفيق الجماعى الموقع . وعلى ذلك التركيب الإيقاعى يأتى صوت المغنى . وهذا النوع من الغناء - كما هو واضح لا يستمد وحداته الإيقاعية من حركة العمل ، فهو لا يحدث أثناء العمل ، وإنما يحدث قبله وبعده فقط ، يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الغناء يختلف فى أسلوبه وتركيبه اللحنية عما يؤديه الصياد عامة . وربما كان هذا التوقيع والنظام المستخدم لأحداه غير مستخدم من قبل فى مصاحبة هذه الألحان (خاصة وأن أغلب هذه الألحان ونصوصها الأدبية ، تخص أغان تؤدي فى مناسبات أخرى) فالذائع ، أغاني الصيادين ، هو ذلك النوع المتميز المعروف بـ « الحدو » والذى يؤدي دائماً أثناء عملية سحب الشباك من البحر . لذا قد يكون التوقيع المصاحب للغناء المستخدم فى بحيرة قارون متأثراً بعملية الضوضاء أو الجلبة التى يحدثها الصيادون - أحياناً - لغرض دفع الأسماك فى الماء فى اتجاه شباكهم بعد أن نظمت طريقة الأداء إلى توقيع موزون يصلح لمصاحبة الغناء .

إلى جانب تلك القائمة يوجد نوع آخر من الأداء الموسيقى يؤديه الباعة المتجولون ، يستندون فيه بضائهم ويعلنون فيه عن أسعارها . . الخ وقد نجد من هذا الأداء مقاطع لحنية بلا مدلول أدبى ، أى أنه مجرد صياح منغم . وعلى الرغم من أن تلك المقاطع النغمية كثيرة ومتنوعة إلا أن أغلبها يتمشى إلى شكل واحد محدد لارتباطها بأنواع من الأعمال ذات طبيعة إيقاعية متشابهة ، إذ أن طبيعة هذا النوع من الأعمال لا تفرض توقيعاً معيناً فى الحركة . لكن - مع ذلك - هناك فى قائمة النداءات لون من الأداء يصاحبه توقيع موزون بل إن بعض الباعة يستخدمون « الدبكة » فى إحداث التوقيع ، مثل بائعى عرائس الأطفال المصنوعة من المصيص ، وبائعى الدانورما وغيرهم وقد نجد أشخاصاً يسحبون ماشية ويطوفون بها فى الطرقات ، يغنون بمصاحبة الطبل ، وهم يعلنون - فى غنائهم - عن موعد ذبح هذه الماشية .

وتخضع هذه النداءات - فى تكويناتها النغمية ، إلى خصيصية

الارتجال ، والحرية المطلقة فى تحديد التوقيع ، وأيضاً فى تحديد مستوى حدة الصوت وقوته . والعادة أن تأتى النداءات فى الطبقات الحادة لأصوات الباعة .

ثانياً : الموالم :

أجمع كثير من الدراسات على أن الموالم لون من ألوان التعبير الشعبى ، تغطى موضوعاته مواقف كثيرة ، ضمنها ما هو غزلى ، وما يدور حول الحكمة ، أو حول المناسبات الوطنية وغيرها . وقد صنف الباحثون الموالم - وخاصة فيما يرتبط ببنائه - بالنظر مرة إلى موضوعاته ، ومرة بالنظر إلى شكله ، كما لاحظوا بروز شكل من أشكال الموالم يطلق عليه الموالم القصصى . يتميز بأنه يحكى قصة ما معتمداً على السرد والحوار ، لتصوير أحداث القصة وشخصياتها . غير أن ما يعنىنا - هنا - هو الموالم - كشكل موسيقى فى المقام الأول . فالموالم مثل غيره من الأشكال الموسيقية والتقليدية ترتبط ببنية الأساسية بعدد من الخصائص الموسيقية التى تعطى لهذه البنية تميزها وسط أنواع الغناء الأخرى ، هذه الخصائص هى :

1 - الحرية والارتجال فى الأداء :

فالموالم دائماً يؤدي أداءً فردياً ، ومن ثم تتولد مقاطعه اللحنية من وحى اللحظة ، كما أنها تخضع للمزاج الموسيقى للمؤدى ، فنجدته يختار ويضيف ما شاء من النغم إلى مقاطع وكلمات النص الشعرى الذى يتغنى به .

ب - السياق اللحنى للنص الواحد غير ثابت :

إذ تتوقف كيفية صياغة موسيقا الموالم على مقدرة المؤدى فى طريقة إخراج محفوظه اللحنى ، وكذلك إرتجالات اللحظة ، وتطويعها للتعبير عن الموقف الغنائى . والواقع أن إرتباط الأداء بذاتية المؤدى - على هذا النحو - يجعل التعبير بالموسيقا مرتبطاً بإرتباط وثيقاً بحالته النفسية والمزاجية لحظة الأداء ، ولذلك نجد اختلافات ملحوظة فى الأداء لموالم واحد لمؤدبين مختلفين ، بل إن هذا الاختلاف ، أو التفاوت فى طرق الأداء ، وذلك شكل الألحان - يحدث من مؤد واحد لنفس النص فى ظرفين مختلفين . والأكثر من ذلك أن هذا الاختلاف يظل سمة واضحة ، إذا ما طلب من المؤدى أن يعيد أداء الموالم مرة ثانية أو ثالثة . . وهكذا .

ج - عدم تقيد الموالم بتوقيع موزون :

لا يتقيد الأداء الموسيقى للموالم بوحدة إيقاعية منتظمة حتى ولو كان يؤدي بمصاحبة أنغام موقعة - صادرة من الآلات الموسيقية أو غيرها من أدوات التوقيع - فضغوط الوحدات الإيقاعية فى التكوينات اللحنية للموالم ، ليست فى كل الأحوال متفقة فى توقيت حدوثها مع توقيت حدوث ضغوط الوحدات الإيقاعية للأنغام المصاحبة - والصادرة من الآلات - حيث تعتبر الأخيرة بالنسبة لأداء المغنى - أصواتاً مصاحبة ، أو فرشا ، وبذلك يصبح السياق اللحنى حراً ، غير متقيد ، لا يحكمه فى الحركة غير مزاج المغنى وشعوره بالجوانب النفسى للأنغام . كما تؤدي - المصاحبة الآلية إلى تعميق هذا الشعور ، وخاصة عند

المحترفين ، حيث يحرص العازفون على ترجمة إشارات المغنى وإيماءاته إلى الأفكار الموسيقية التى يريدونها المغنى .

د - شكل الجملة اللحنية غير ثابت :

نلاحظ أن الجملة اللحنية فى الموالم غير محددة من ناحية الشكل ، وإن كانت تبدو - أحياناً - أنها واضحة الملامح ، إلا أن هذه الملامح سرعان ما تختفى نتيجة التحويرات والتلونيات الكثيرة التى ينسج بها أسلوب الأداء .

هـ - النص الشعرى للموالم قد يكون غير موزون :

وهذه الخصيصية فى الموالم تجعله لا يرتبط إرتباطاً حتمياً بأوزان الشعر المعروفة لدرجة الدوران فى إطار بحر واحد كالسبب مثلاً كما يلذهب البعض ، بل أكثر من ذلك نجد أن طبيعة الارتجال فى أداء الموالم - وخاصة عند المحترفين - قد تدفع المغنى ، أحياناً ، إلى إرتجال عبارات نثرية - يجربها المغنى ملحة - داخل الإطار الموسيقى الذى درج عليه فى غائته دون أن يؤثر هذا الشر - المفترق إلى الوزن الشعرى - فى الناحية الموسيقية ، إذ لا ينبغ أساساً من سلامة الوزن بقدر ما ينبغ من كيفية الصياغة اللحنية التى تغطى النواقص الإيقاعية التى تعترض بعض صياغات النص المرتجل .

و - كثرة التلوينات المقامية فى أداء الموالم :

على الرغم من أن أسلوب أداء الموالم عليه طابع الإستفراق فى أنغام الجنس الأول من المقام (جنس الجزع) عند غير المحترفين ، إلا أن تجاوزاً لهذه المساحة الصوتية يعد سمة لأداء الموالم عند المحترفين . فقد تجاوزوا المحترفون كل درجات المقام بجنس (الجزع والفرع) ، إلى درجات الجواب فى الديوان الثانى للمقام المصاغ عليه الألحان . وقد لاحظنا فى الآونة الأخيرة - ومع زيادة وإنتشار أعداد محترفى أداء الموالم - أن الموالم قد حظى بقدر كبير من الإهتمام ، فقد برع فى أدائه كثير من الفنانين الشعبيين ، فاثروا جملة وأفكاره اللحنية ، كما اصطلموها - فى أدائه - الآلات الموسيقية الشعبية المتنوعة ، وأصبح للموالم - عند المحترفين - مجالات للتجويد تظهر قدرات المعنى الصوتية والموسيقية - من ناحية ، ومن ناحية أخرى أصبحت هذه الإمكانيات تقدر وتطرب للبراعات التى تتم فيه ، ومن ثم فقد اتسعت المجالات والمواقف التى يؤدي فيها الموالم ، فصرنا نجد أنه لا يؤدي كقفرة مستقلة - فحسب - وإنما أصبح من الصور الشائعة الآن - لأداء الأغنية - أن يسبقها المغنى بموالم ، أو أكثر وإن يتقل لأداء الموالم أثناء أداء الأغنية وفق حالة الإنسجام بالأنغام التى يمر بها ويعانيها ، أو وفق تقديره لقابلية المستمعين .

يبقى أن نؤكد أن الموالم ما زال فى حاجة إلى مزيد من الجهد والدرس الجاد الذى يكشف عن تلك العلاقة بين الشكل الشعرى بالموالم ، وبين هذا الشكل الغنائى المعروف بنفس الاسم . ونكتفى هنا بالإشارة إلى أن هناك لونا من الموسيقا تؤدي على الآلات الموسيقية أداء مفرداً معروقة باسم « التقاسيم » يعتمد بناؤها الموسيقى على الخصائص التى يعتمد عليها البناء الموسيقى للموالم ، فهل إذا

الرقص الشعبي في مصر

بقلم : سمير جابر

وهي في الوقت نفسه ، تدرس مصاحبة لدراسة الطقوس والمعتقدات التي تعد أساس هذه الرقصات ، وينطبق هذا على دراسة سائر الرقصات الشعبية المصاحبة لمناسبات دينية واجتماعية .

وبالعودة إلى جذور الرقص الشعبي المصري ، نجد أنها تمتد إلى جذور فرعونية ، وجذور قبطية ، وجذور عربية إسلامية .

هذه الجذور مجتمعة أفرزت لنا - عبر تاريخ طويل - أفرعاً تحمل الصفات الوراثية لها ، وهذه الأفرع أثمرت بدورها كماً هائلاً متنوعاً من الإبداع الحركي المتداخل في بعضه بلا تنافر ، بل بتناسق وتآلف عذب ، يرقى إلى عراققة هذا الشعب الساكن وادي النيل منذ أزمنة سحيقة .

الرقصات الشعبية في النوبة

سكن النوبيون بلاد النوبة منذ عصر ما قبل الأسرات المصرية القديمة وخلال هذه الحقبة التاريخية الطويلة تعرضوا لكثير من المؤثرات الأجنبية التي عدلت من أنماط حياتهم إلى أن استقرت على ما هو عليه الآن .

وينقسم النوبيون إلى خمس مجموعات ، أو قبائل تتوزع جغرافياً من الجنوب إلى الشمال على النحو التالي :
الدناقلة - المحس - الكوت - الفادجا - الكنوز - Kanauz -
Fadija - Sokkot - Mahiss - Donakela .

الرقص الشعبي في مصر شريحة عريضة من الثقافة الشعبية العامة للشعب المصري ، وهناك علاقة نامية وجلية وحاضرة بينه وبين سائر أشكال الثقافة الأخرى ، هذا ما يشير إليه العمل الميداني ، والبحث اللصيق بالجماعات الشعبية .

ويتميز الرقص الشعبي بصفة عامة بأن له شكلاً مرئياً ومضموناً غير مرئي ، ومعنى آخر فإن للرقص الشعبي مظهراً ومخبراً (أى راو) ، ويقدر ما للمظهر من متعة وطرافة بقدر ما للمخبر من عمق ثقافي يجز الباحث إليه ، ليسر أغواره .

لهذا فإننا ندرس رقصات مصر الشعبية لا من خلال كونها فنوناً حركية فحسب ، بل من خلال ربطها بالجماعات الشعبية التي أبدعتها وربطها بعادات وتقاليد تلك الجماعات .

فالرقص الشعبي يدرس إذن فنياً ووظيفياً ، فهو يدرس فنياً من حيث هو نمط الإبداع الحركي ، وهو يدرس وظيفياً من حيث علاقة كل رقصة على حدة بالوظيفة التي تؤديها في حياة الجماعة ، فالفنون الحركية المصاحبة لحفلات الذكر على سبيل المثال ، تدرس فنياً .

و « السب » ، « الكبير » ، وحجم ثالث متوسط يعرف بـ « الشلية » والمزمار من آلات النفخ المركبة أى التي تتركب من أجزاء تدخل في تكوين الهيئة وتؤثر في نفس الوقت في طبيعة الصوت .

ويستخدم المزمار في مصاحبة الرقص عادة ، وفي حالات قليلة يصاحب الغناء ، وخاصة الحجم المتوسط من الآلة .

الآلات الوترية :

١ - السمية :

تتكون من صندوق مجوف يأخذ شكل الطبق مصنوع من النحاس ومشدود عليه جلد رقيق ، وفي جانبي الصندوق المجوف يمتد عمودان من الخشب يقطعهما عمود ثالث تشد عليه الأوتار بواسطة ملاوي خشبي (مفاتيح) والسمية ذات خمسة أوتار حرة ، أى أن كل وتر يصدر صوتاً واحداً فقط .

وتستخدم السمية في مصاحبة الرقص والغناء .

٢ - الطنبورة :

يبدو أنها أصل السمية ، فالإختلاف بينهما يأتي في طريقة تشد الأوتار ، فالطنبورة تشد أوتارها إلى حلقات من القماش مثبتة في العمود الأمامي المواجه للصوت . كما أن هناك إختلافاً بين الدرجات الصوتية التي تسوى عليها أوتار الآلتين .

وتستخدم الطنبورة عادة في مصاحبة الغناء .

٣ - الربابة :

والربابة أيضاً من الآلات المركبة ، ففيها توصل مجموعة من الأجزاء ببعضها البعض لتكون الهيئة التي نعرف بها الربابة . فهي تتكون من الساعد وهو عمود من الخشب مركب بطرفه العلوي مفتاحاً لشد الأوتار . ومن الجهة الأخرى للساعد - أسفل الصوت - وتشد إلى المفاتيح في الجهة الأخرى . ويخرج الصوت من الربابة بجرج قوس على وترها وتستخدم الربابة عادة في مصاحبة الغناء والرقص .

الآلات النفخ والتوقيع :

١ - الدربكة :

أسطوانة فارغة من الفخار ، تبدأ في الإتساع من بعد منتصف طولها تقريباً لتنتهي على شكل جرس ، ويشد على فوهتها الكبيرة رق جرس ، وفي الطرف الضيق للأنوبة ركب ريشة مزدوجة صنعت من قصب الغاب .

وتصنع الدربكة في أحجام يتوسطها الحجم الذي بطول ٤٠ سم ويقطر ١٢ سم للفرقة الصغيرة و ٢١ سم للفرقة الكبيرة . كما يصنع من الدربكة حجم يصل إلى ضعف الحجم السابق ويعرف بـ « الدهلة » وتستخدم الدربكة في مصاحبة الرقص والغناء .

ما صاحبته هذه التقاسيم الألفاظ والعبارات تغير إسمها وأصبحت موالاً ؟ الأمر يحتاج بحق إلى فحص دقيق .

الآلات الموسيقية الشعبية :

لا يأتي الحديث عن الموسيقى الشعبية دون ذكر آلات الموسيقى . غير أن تناولنا لها - في هذا المقام - لن يتسع إلا للذكر أمثلة نخترناها من قائمة الآلات الموسيقية الشعبية ، ونبدأها على النحو التالي :

آلات النفخ :

١ - السلامة :

السلامة من آلات النفخ الرئيسية في الموسيقى الشعبية ، وهي عبارة عن قصبة جوفاء من الغاب تتكون من أربع عقل ، فتح على صدرها ستة ثقب في خط مستقيم . وللسلامة مقاسات مختلفة تصل إلى أربعة وعشرين مقاساً ، ورغم إختلاف أحجامها فإن التكوين الأساسي للهيئة ثابت ، أى إنها في كل المقاسات تظل قصبة جوفاء من الغاب ذات أربع عقل ، وعلى صدرها ستة ثقب في خط مستقيم . يسكنها العازف يديه وينفخ في فوهتها العلوية بنظام كسر الهواء على حافة الفوهة فيحدث الصوت . ويفتح الثقب وغلقها بأصابع اليد ونظام خاص ، يخرج النغم . وتستخدم السلامة عادة لعزف التقاسيم أو لمصاحبة الغناء والرقص .

٢ - الأرغول :

قصبان من الغاب متلاصقان ومتوازيتان ، إحدهما أقصر من الأخرى ، فتحت على صدرها ستة ثقب في خط مستقيم ، وفي مقدمة القبتين - من أعلى - ركب ريشتان تحدثان الصوت إذا وضعهما العازف في فمه ونفخ .

ويوجد الأرغول في أحجام مختلفة ، ويسمى كل حجم منها باسم رقمي ، فرقم (١٢) يطلقه العازف الشعبي على أصغر أحجام آلة الأرغول ، ورقم (٢٤) يطلق على أكبرها حجماً .

والأرغول من الآلات المركبة ، أى التي تتكون هيئتها من أجزاء متصلة ببعضها البعض . ويمكن تغيير صوت الأرغول - حدة وغلظة - بإضافة عدد من القصبات توصل بالقصبة اليسرى . وتستخدم هذه الآلة في مصاحبة الغناء .

٣ - المزمار :

عبارة عن أنبوبة أسطوانية الشكل ، فتحت على صدرها عدة ثقب تتدرج الأنوبة في الإتساع ، لتهيئ طرفها يوق على شكل جرس ، وفي الطرف الضيق للأنوبة ركب ريشة مزدوجة صنعت من قصب الغاب .

وتشكل هيئة الآلة يتم بخرطها من خشب المشمش ، وتصنع الآلة في أحجام تخضع لمقاسات نمطية درج عليها الفنان الشعبي ، وأهم هذه الأحجام ما يعرف بآلة « السب » الصغير و « الأبا الصغير » ،



وبهذا التكوين المتعمد ، وعلى إيقاعات السكونيان كاش Kounban Kash يبدأ دور الأراجيد .

يتجمع الناس على صوت الدفوف ، حيث تبدأ العائلات تتوافد إلى مكان العرس الشباب مع الشباب . والفتيات مع الفتيات وكبار السن مع كبار السن . وتشابك الأيدي مع الأيدي ، وتلاصق الأكف ، وتتغام الأصوات ، وتنسجم في غناء جماعي متبادل بين المغنين والشباب والفتيات والسيدات .

ومع الحركات الإهتزازية ، البدولية ، تتمايل الصفوف وتهتز ، فهي تتحرك إلى الأمام ثم تعود بالظهور خلفاً إلى مكانها في حركة إهتزازية إنتقالية متلاصقة الأكف ، إذ تتحول الصفوف إلى ما يشبه الخرائط البشرية . . . وتتحول الأفراد إلى ما يشبه القوالب التي تسمى لأن تتوازن وتتراص لتصنع هذا التكوين البشري المتناسك .

وقد يمتد هذا الشكل إلى ساعات وساعات حتى تتولد من داخله أشكال حركية أخرى يسمونها (أوللن أراجيد ، فري أراجيد) . في هذين الشكلين يكون الإيقاع قد صار أكثر سرعة يعرفونه بإسم « النجرشاد » Nagrashade والحركة أصبحت أكثر إنتعاشاً وحيوية دون أى تغير في الخطوة الرئيسية .

وبين الحين والآخر تخرج بعض الفتيات من صفوفها (من ثلاث إلى خمس فتيات) ليرقصن داخل المستطيل الكبير ويؤديين الحركة الإهتزازية الإنتقالية المدعومة بحركة بدولية من الدراعين أماماً وخلفاً .

وقد يخرج لهن عدد معادل من الشباب الذين يقابلونهن ثم ينفردون متباعدين إلى نهاية المستطيل ، ويتكرر اللقاء والإفتراق لمرات عديدة في حوار حركي متناغم بسيط .

ثم يعلو صوت الدفوف ، ويتداخل غناء الشباب ، مع غناء الفتيات في دعوات غنائية راقصة مرددين « عريس باسطية . . يا واحد » وكأنه لهدف للجميع سوى إسعاد العريس . . . فكلمة باسطية تعنى الإنسباط والفرح .

الكنوز ودور الهوللي

أما عند أولاد العمومة « الكنوز » ، فلنا نجد السيدات يشتركن في الرقص في تشكيلات فردية فحسب ، أما بالنسبة للغناء فهن يشاركن به في تشكيل جماعويان يكن بصورة أقل من مشاركة سيدات الفاديجا .

ويبدأ دور الهوللي عند الكنوز بصوت « النجارات » ، وهي عبارة عن طبلتين يصل قطر الأولى حوالي ٦٠ سم وقطر الثانية حوالي ٣٠ سم . ويشد الجلد على قاعدة نحاس نصف دائرية ، وغالباً ما يكون من جلد الجمل ، ولكل « نجارة » عصا قصيرة للنقر عليها ، وقد يستقيم دور الهوللي بنقارة واحدة .

وتجلس السيدات في مكان بعيد نسبياً عن مكان الرجال الذين

وتعيش القبائل الثلاث الأولى في النوبة السودانية ، أما الأخيرتان فتعيشان في النوبة المصرية . وخط التقسيم بينها هو ثنية كورسكو - الدر ، أو بالأحرى أسفين وادي العرب الذي يختلف عن كلتا المجموعتين ، وهذا التوزيع كله هو توزيع النوبة القديمة قبل التهجير « الخريطة »

تمتد منطقة الكنوز من الشلال وأسوان جنوباً حتى الكيلو ١٤٥ عند بلدة المضيق وكانت تضم نحو ١٧ قرية ونجماً ، والكنوز لهم لهجتهم الخاصة وهي « الماتوك » أو « الماتوكية » .

أما « الفاديجا » وهي نسبة إلى لهجتهم ، فتمتد منطقتهم من ك ١٨٣ على الحدود السودانية وتضم ١٩ قرية .

الفاديجا ودور الأراجيد (١)

إن دور الرقص عند النوبيين - بشقيه كترى وفاديجا - دور حيوي ومهم ، فالنوبيون يعشقون الرقص في جماعات ، ولا يستهويهم الرقص الفردي ، كما أن المرأة تشترك مع الرجل في رقص الجماعات ، الذي غالباً ما يؤدي في مناسبات الزواج ، ولا تقتصر هذه المشاركة على الأداء الحركي بل تشمل الغناء كذلك ، فالرقص والغناء عند النوبيين استمتاع وامتاع ومشاركة - وهما معاً طقس لا بد أن تتحقق وظيفته .

فعند الفاديجا ، نجد أن دور الأراجيد ، وهو من أبرز أدوار الرقص الجماعي عندهم ، يؤدي في مناسبة الإحتفال بالعريس ليلة زفافه ، وهو يخفى وراءه دوراً وظيفياً مهماً .

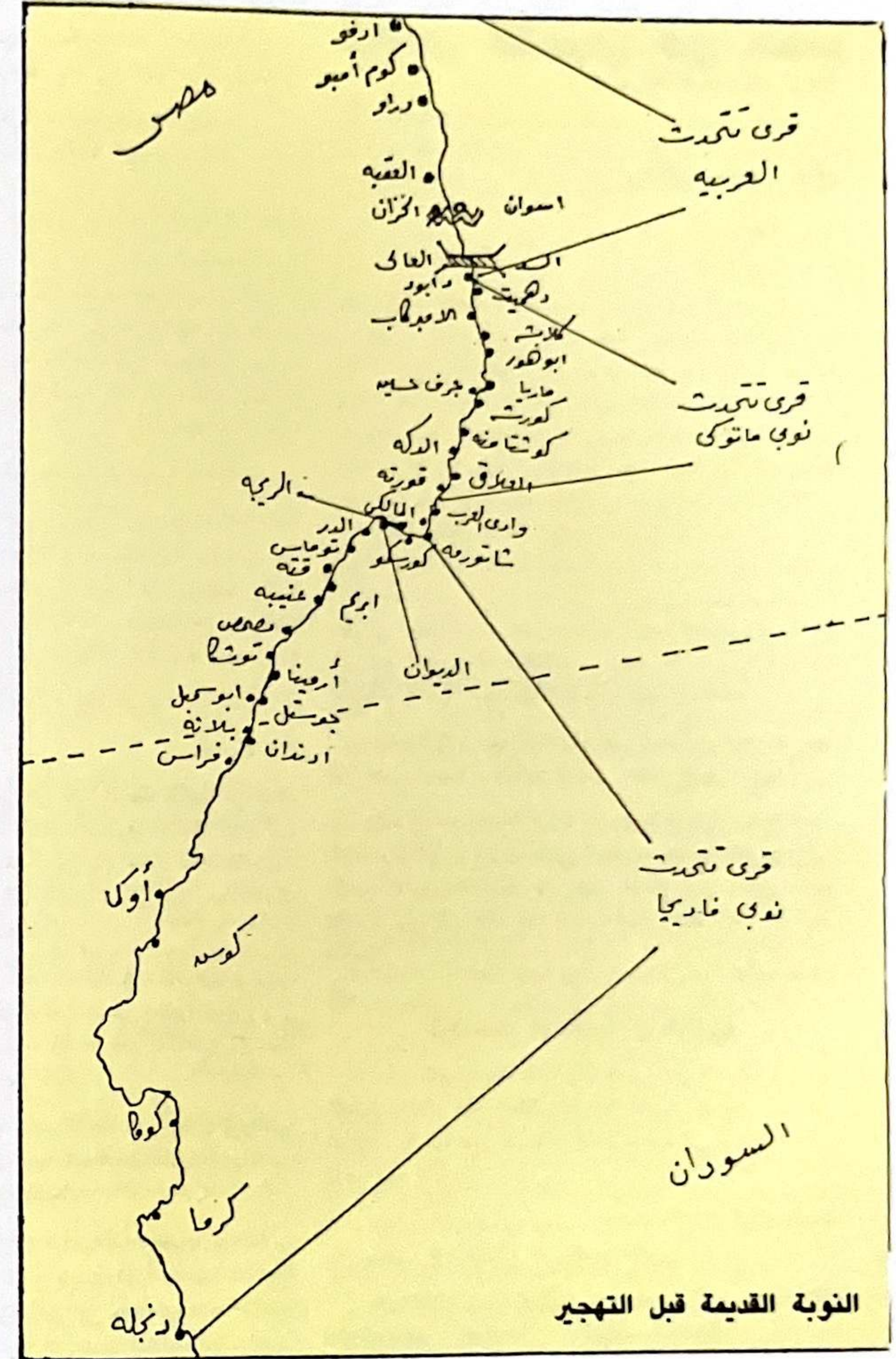
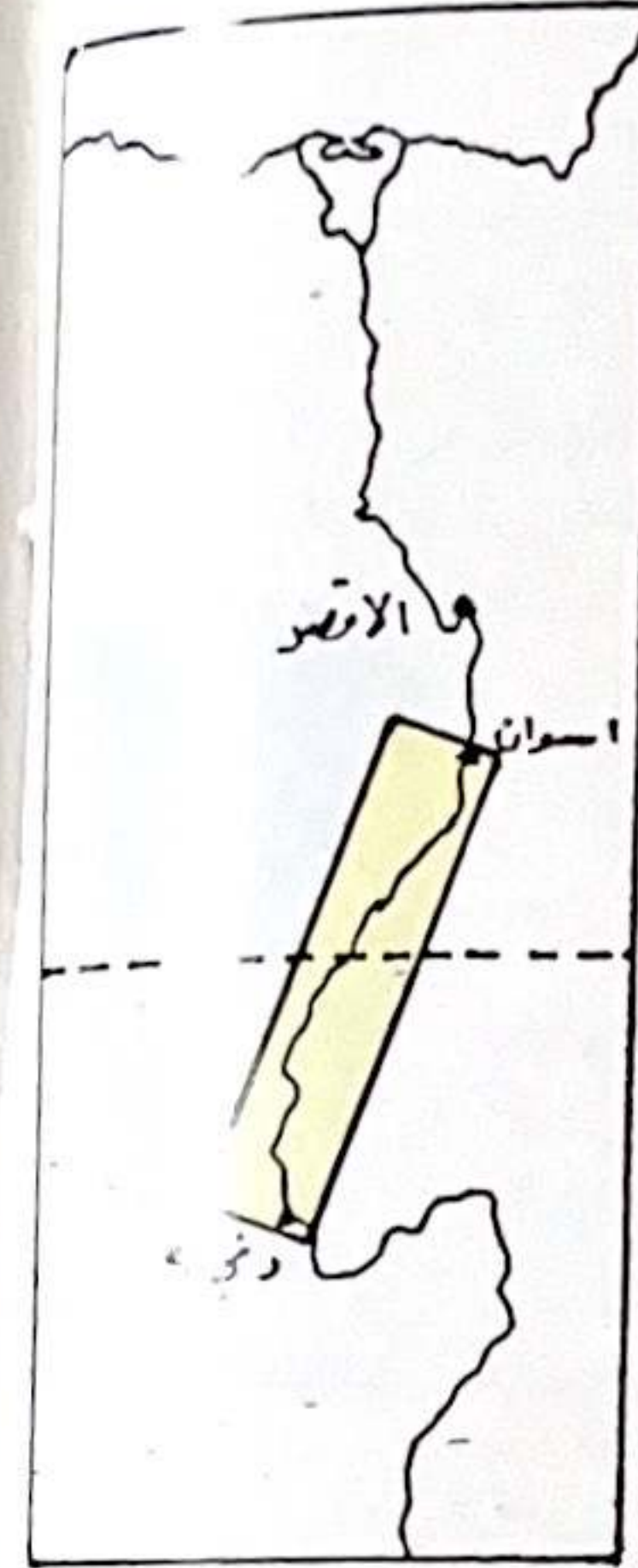
وتمثل التشكيل في هذه الرقصة على النحو التالي :

يقف كل المحضين (شباب - فتيات - دفاة) في شكل المستطيل ، بحيث يقف الشباب في صف مواجه لصف الفتيات أما في الضلع الثالث فيقف عازفو « الطيران » أو (الدفاة) أي الدفوف .

وبينما يقف الشباب صفّاً واحداً ، تقف الفتيات والسيدات في شكل صفوف خلف بعضهم بعضاً مواجهين صف الشباب ، ويكون ترتيبهن كالآتي : تقف في الصف الأول الفتيات اللاتي لم يتزوجن ، ثم يليهن الفتيات المتزوجات حديثاً ، ثم السيدات متوسطات العمر - وهكذا حتى الصف الأخير فتقف فيه المعجئات من النساء .

ويتيح هذا الترتيب الفرصة للشباب أن يتابع بعينه الفتيات غير المتزوجات ، وعادة تتيح هذه الفرصة من الفرص القليلة للشباب لكي يتنقذ زوجة المستقبل التي تكون قد تزينت بأغلى الحلى من أجل هذه المناسبة .

(١) في عام ١٩٧٨ ، تم ندب الباحث إلى محافظة أسوان للمساهمة في إنشاء فرقة أسوان للفنون الشعبية - وعلى مدى عامين كاملين قام الباحث برصد هذا الدور ودراس ميدانياً - وقد شارك الباحث في الندوة العلمية التي أقيمت في أسوان في عام ١٩٨٠ حول الرقص في النوبة (فاديجا وكنوز) .





يصطفون في شكل مستطيل تصدرة التجارات ، وهي التي تعلن عن بداية التجمع لدور الهوللى .

وبين إيقاع الكف وإيقاع التفارات ، يقوم الشباب الذين يقفون صفاً واحداً داخل المستطيل بأداء الحركة الراقصة الإنتقالية إلى الأمام ، وهي حركة تشبه الحجل مع الوثب ، ثم العودة بنفس الخطوة إلى الخلف بظهورهم مصطحبين معهم في العودة كل من يدخل إلى المستطيل من السيدات حيث يكون دخول السيدة إلى المستطيل بمثابة تحية للعروس وللعريس ، ومنهن من تدخل حاملة معها البخور ومنهن من تدخل للرقص أمام صف الشباب .

(١) الواو :

وأحيانا يسمون هذا الجزء « المواوية » وفيه تقف مجموعة الرقص المشتركين في الرقصة في صف واحد ، أكتافهم متلاصقة ، وأيديهم ممتدة إلى أسفل جانبا ومتشابكة معا ، وتبدأ الحركة تمايلا يميناً ويساراً أو تمايلا إلى الأمام والخلف ، وفي هذه الأثناء يقوم المشاركون بأداء صوت قوى أثناء الزفير ، وكأنهم يطلقون لفظ « هيهيه » ، مع نغمة صوت الشقيق بشكل واضح .

ويستمر الراقصون في أداء هذا الشكل لفترة قد تطول وقد تقصر ثم تتحرر الأيدي لتفرغ للكف ، وهي عبارة عن صفقة واحدة جارية يعقبها دقة بالقدم ، مع استمرار الصوت الصادر من الحناجر في الزفير والشقيق ، وهم يغنون :

يا جميل لك مدة غايب
جوللى ليه السباب
ياليل ..
شاكى باكى وجلى دايب
فارجت يا أغلى الحباب .. ياليل

وبهذه الكلمات يبدأ الرجال في تغيير الوضع بثني الجذع قليلاً للأمام مع فتح الرجلين قليلاً لتتقدم أحدهما إلى الأمام ، بينما تكون الركبتان مثبنتين بعض الشيء لسهولة أداء الحركة التي يرفعون فيها القدم الأمامية ليدقوا بها على الأرض ، مع ميل الجذع للأمام ثم إلى الخلف لرفع القدم المستخدمة في الدق ، مع استمرار صدور أصوات الفحيح من حناجرهم ، حيث يعقب الصوت مباشرة تصفيقة واحدة . ويستمر هذا التسلسل الحركي المتنوع حتى الجزء الثاني من الرقصة .

(ب) ثروة الكف :

في هذا الجزء تتكثف ضربات الكف ، ويزداد الحماس فيقوى وقع ديب الأقدام على الأرض ، كما يزداد استخدام الدف « الدريكة » لتأكيد الوحدة الإيقاعية وإبرازها ، وتزداد سرعة الحركة للراقصين دعوة

وتكون حركة السيدة حركة زاحفة إنتقالية للأمام مع ميل الرأس والكفين والذراعين والجذع إلى الخلف .

والسيف عند الكتف من الأدوات الأساسية في دور الهوللى ، فهو يستخدم في اللعب على إيقاع التفارات المتميز ، كما يستخدم أيضاً لفتح المستطيل كلما ضاق بالمشاركين ، ولأعب السيف يتميز بمهارة خاصة في الرقص به ، كما يستخدمونه على نحو طقوس في حماية العروس وطرده الروح الشريرة من المكان .

وقد يستمر الرقص على هذا النحو أحياناً إلى طلوع الفجر ، وعندئذ يأتي دور آلة الطنبورة ، وهي آلة موسيقية ذات صوت ثرى متميز ، يصاحبه صوت المغنى وصوت الأكف المصاحبة لحركات الهوللى .

الجزير المعقود

لقد جاءت تلك التسمية لدور الجزير المعقود - على حد قول أحد المشاركين في الرقص - من شكل التماسك بالأيدي ، والتصاق أكتاف المؤدين .

وهذا الدور هو أحد أشكال الرقص الغنائي الذي يتشرف في منطقة أسوان ، والأقصر ، واسنا ، ويعد هذا الدور من الأشكال التعبيرية المفضلة لدى أهل المنطقة . . بل هو الشكل الأمثل الذي تصب فيه المشاعر بصورة جماعية فرحة وإبتهاجاً بالمناسبات السارة كالتهنئة في العرس ، أو الترحيب بقدوم الحاج ، وقد تكون بمناسبة سبوح المولود أو ختانه .

والجزير المعقود من الفنون الحركية الغنائية يشترك في أدائها كل راغب في المشاركة ، ولهذا فإن الرقصة لاتتحد بعدد معين ، غير أن واحداً فقط يقوم بالغناء وآخر يضرب على الدف ، وأحيانا يقوم المغنى بالضرب على الدف في أثناء الغناء ، بينما تؤدي مجموعة الرجال - وهم في هيئة صف - بحركات تمايلية راقصة ، يليها حركات تطويقية من الجذع ، وهم في أثناء ذلك يطلقون بحناجرهم أصوات

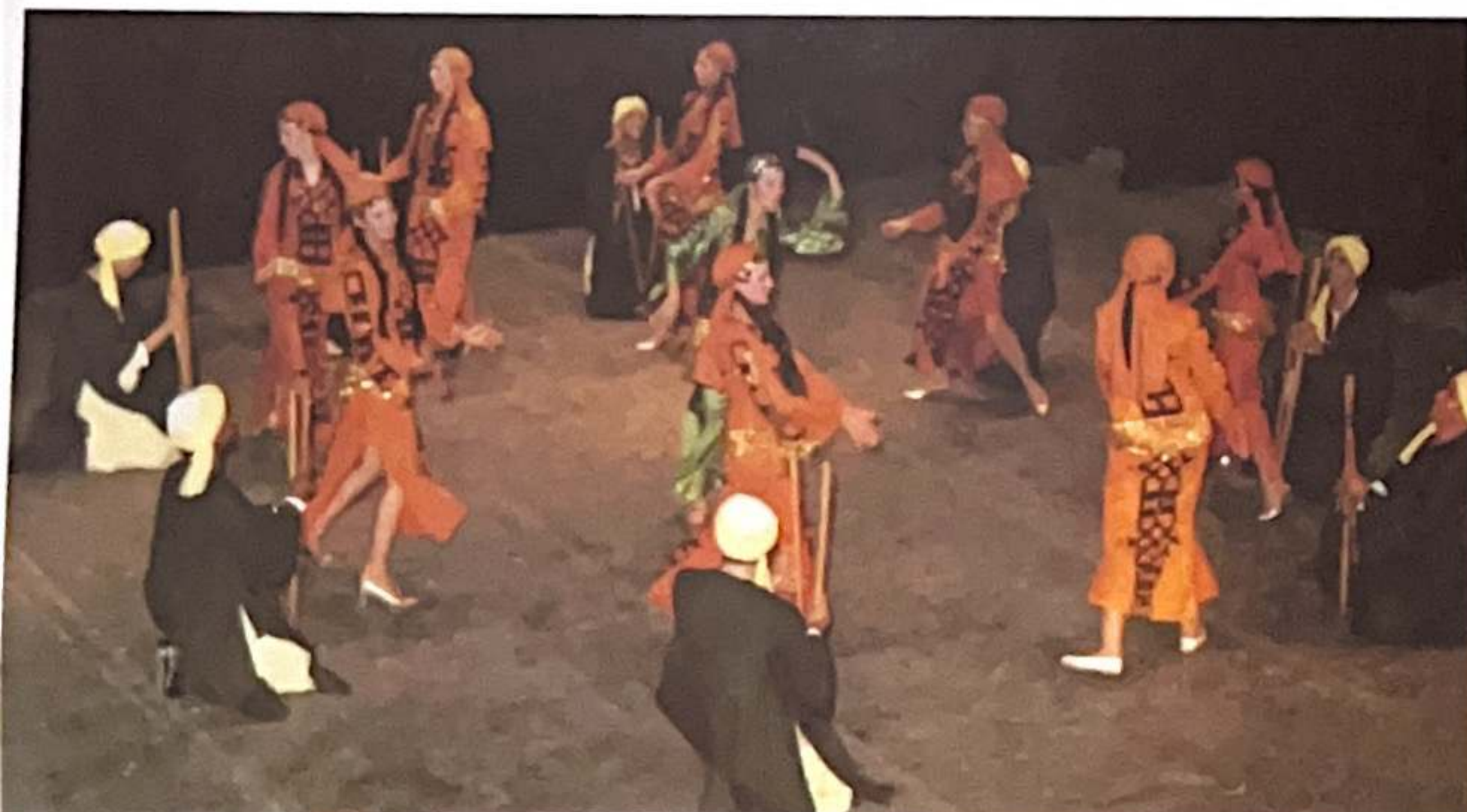
منهم لدخول الراقصة أو « الجمل » كما يسمونها بالمنطقة . وحركاتهم إلى أقصى حد ممكن حتى أن أجسامهم تقترب من الأرض وتلامسها فتكون ذروة الانفعال والانسجام . كما أن الغناء مع الإيقاع ومشاركة المؤدين بالكف ودق القدم مع صوت الحناجر يتألف في قوة وتناغم ووحدة تركيبة صوتية متداخلة ، تعطى بعداً كبيراً لهذا النوع من الغناء والرقص .

وإذا لاحظ المغنى - وهو الرئيس أيضاً - أن حركة الراقصين تباطأت أو هدأت يدعوهم بحماس قائلاً :

« افتح باطك للكف ، حتى يتبه الراقصون وتنظم حركاتهم .

ويستمر المغنى متقللاً بهذه الكلمات بحرية تامة ، فيلتزم بالأداء الإيقاعي الذي يستمد من الضربات المختلفة الصادرة عن الراقصين ، والمكونة من مزيج عناصرها المختلفة حتى كأننا نرى أمامنا رقصة أو نسمع إيقاعاً راقصاً مرحاً ، تدعّمه دقات الدفوف التي قد يستخدم منها اثنان أو أكثر ، ويغنى المؤدى - عادة - نصاً رباعياً الشطرات ومع هذه الكلمات في وصف الحبيب ، وقد تعنى أيضاً وصف شخص يخصص منها اثنان أو أكثر تغنيها المجموعة رداً على المؤدى الفرد الذي الجمل أو السيدة المشاركة ، يزداد حماس المشاركين ، فتشتد مداوم الغناء معتمداً على ما عنده من موروث حفظه على مر السنين .

رقصات استعراضية حديثة من فرق الفنون الشعبية



حبيب جلبي إليه الحكاية

يألي مش ساع شكابة

ياصنب فوج الشكابة (تكمية المنب)

أنا بابكي مش نافع بكابة

« يمالك فؤادي ..

حبك كواني ..

دي الحلوة خرجت ..

ياما بكرة نسع

بالمعروف

تمالي وشوف

ع المكشوف

وبعد نشوف

كما أن هناك أدوارا معروفة لديهم مثل دور « نحي الحمام » من الأدوار الطويلة قد يستغرق أداؤه في دور الضمة وقتا طويلا

وفي أثناء دور الضمة الذي يجلسون فيه على الأرض في دائرة مفتوحة ، حيث تبدأ المجموعة بالغناء على صوت المصاحب وإيقاع الطبل ، يقوم أحدهم بأداء نوع من الرقصات تتميز بإبرازها خاصة ، وقد يستخدم في أثناء الرقص العصا ، أو المنديل أو وسائل للتلويع .

وتتميز الأداء بحركات سريعة نشطة ، فيها قدر كبير من إظهار المهارة في استخدام وسائل التلويع . فإذا ما أنهى الراقص دوره - فترة - قام آخر مكانه ويليه ثالث وهكذا . وقد يشترك في هذا الاثنان معا يمثلون حوارا حركيا غالبا ما يكون له مدلوله الخاص والي يشير في كثير من الأحيان إلى دلالات البحر ، والصيد والرزق ، والشباك وفردا .

وأول ما تتميز به حركات الرقص هو السرعة في إيقاع الحركة ، والنشاط في الأداء ، وهما سمتان تتميز بهما الفنون الحركية للضمة القتال عموما كما أن استخدام الوثبات الصغيرة والضيقة هي إحدى سمات الرقص لديهم .

ويقوم المؤدى لهذه الخطوات باستخدام الأيدي في حركات معبرة وإيحاءات ذات معنى ، من خلال حركة تطويحية وحركة قابضة ، كما أن الاكتاف لها نصيب في حركات الرقص عندهم .

وتتابع حركات الراقص أو وثباته الإيقاعية الراقصة بشكلها المتميز مع ثني الساق الحرة دائما إلى الامام أو الخلف ، وأحيانا إلى الخارج . كما أن اتجاهات المؤدى في أثناء الرقص تكون للامام وللخلف وعلى الجانبين . وقد يكون السبب في تعدد الاتجاهات في هذا النوع من الأداء ، هو طبيعة تكوين الضمة ، حيث تعود الراقص أن يكون محاطا بالمفرجين والمشاركين في هذا الشكل الدائري ، لذا جاءت طبيعة الأداء في كل الاتجاهات وليس في الاتجاه الأمامي فقط .

الحنة السويسية

وهناك في منطقة السويس - إلى جانب دور الضمة أو الصعبة - دور فني أصيل يؤدي عادة في الاحتفال بليلة الحنة .

ومن المعروف أن الحنة لها دلالة خاصة لدى المصريين بصفة عامة ، فلا توجد في مصر منطقة أو بلد لا تعرف الحنة ، أو لا تستخدمها في احتفالاتها المتباينة .

وفي المعتقد الشعبي أن نبات الحنة أحد نباتات الجنة ، وبالتالي فهو نبات مبروك في الأوساط الشعبية ، بجانب فوائده واستخداماته الكثيرة كنبت له منافع عدة معروفة منذ القدم .

ويستخدم أهالي السويس الحناء على نحو مميز في أثناء احتفالهم بليلة الحنة ، حتى ذاع اسمها في كل مصر تحت اسم الحنة السويس ، لما يتميز به أهل السويس بنظام احتفالي خاص لصينية الحنة ، فبعد أن تزين صينية الحنة بالورود والشموع (وغالبا ما تقوم بتزيينها السيدات) ، يقوم الشباب والرجال بحملها في جولة احتفالية رائعة يجوبون بها شوارع المنطقة ، مارين بمنازل الأقرباء جميعا ، وكذلك الأصدقاء المقربين للأسرة . وحيثما توقفت الزفة الاحتفالية يقوم المحتفلون بأداء الرقصة حول صينية الحنة إلى أن تنتهي الرحلة عادة عند منزل العروس .

ولا تعود محتويات الصينية (شموع - ورود - حنة ..) إلى داخل منزل العروس ثانية ، فهذا قال سىء ، إذ يقوم الشباب في محاولات مرحة لخطف الشموع والورود ، وجزء من خليط الحنة تيمنا بهذه المناسبة السعيدة والمبركة معا ، ثم تعود الصينية في نهاية الأمر إلى منزل العروس فارغة .

أما الغناء المصاحب للرقص فهو :

وصلى صلى ..

ع الننى صلى ..

واللى ما يصلى ..

أبوه أرمللى ..

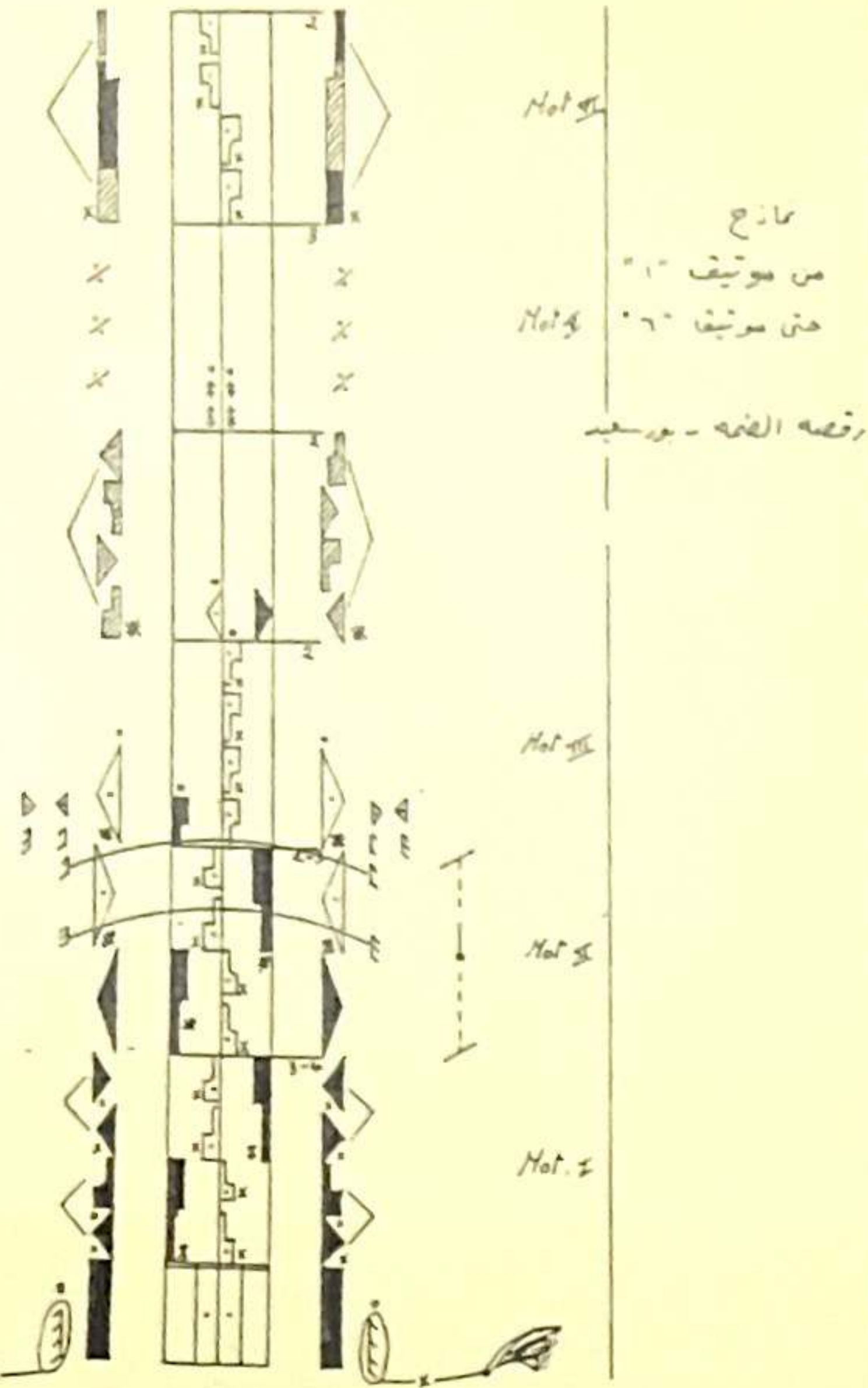
.. الخ

وبهذه الصلوات .. تبدأ زفة الحنة مع إيقاعات الطبل والكف . وفي أثناء سير الزفة يكون المظهر الاحتفالي هو الغناء فقط دون اشتراك أى آلة موسيقية ، ولا يبدأ الرقص إلا حينما تتوقف الزفة أمام أحد منازل الأقرباء .

وعند وصولهم أمام أحد المنازل ، يضعون صينية الحنة فوق حامل خاص بها ثم يتشرون حولها في شكل دائرة ليبدأ دور الرقص ، وعادة ما يكون لهذه الجماعة قائد يغنى ويؤدى حركات راقصة ، ومن ورائه المجموعة التي تردد ما يقول وما يفعل .

وينظم القائد مجموعته على نغمات (وصلى صلى ..) ثم يبدأ حوارا حركيا معها ، فيبدأ برفع يديه تجاه أذنيه وكأنه يكبر ، وتتبعه المجموعة الواقفة في شكل دائرة بنفس الحركة تيمنا بذكر الله .. إذ أن طفوس الحنة يكتنفها الكثير من المعتقدات .

وعندما يرسل القائد إشارة للدوران حول الصينية ، تشرع



الجماعة في خطوات الوثب الجانبية مع تحريك الأذرع جانبيا بالتناوب ، مبتدأة باليمين وهم متماسكو الأيدي .

وفي بعض الأحيان تتحول الحركة إلى المستوى العميق إحدى الركبتين (مع رفع الأخرى متينة أمامها في وضع انثناء ، بينما يضع كل واحد يديه على كفى زميله .

ثم تتحول الحركة بعد ذلك في اتجاه مركز الدائرة حيث توجد الصينية وهم يشيرون بالأيدي تجاهها ، كأنهم يريدون أخذ ما بها ، ثم يعودون لفتح الدائرة مرة أخرى .

عند عودة المجموعة إلى مكانها في الدائرة ، تقوم بأداء حركات واثبة (وهي السمة الغالبة للفنون الحركية لمنطقة خط القتال) إما جانبيا جهة اليمين وإما أماما جهة اليمين أيضا .



محاولة الوصول إلى منطقة من جسم الخصم لإصابته فيها إصابة رمزية .

ويعد التحطيب لعباً أكثر منه رقصة - كما ذكرت - فقد يكون الغرض منه إذا لم يوجد خصماً إبراز الناحية الجمالية والمهارية . وسواء كان التحطيب لعباً أم رقصة ، فهو يؤدي على نغمات المزمار والطلل .

ويبدأ المتنافسان عند بداية عزف المزمار دخول الحلبة وتكون عبارة عن دائرة فسيحة يقف فيها المتفرجون ، وعند دخولهما يبدأ كلاهما في إبراز قدراته على التحكم في العصا ، حيث يدور كل منهما حول بعضهما وهما يؤديان حركات اهتزازية باليد الممسكة بالعصا ، هذه الاهتزازات تبدأ من الكتف وتنتهي عند طرف العصا .

هذا الاستهلاك يُعرف لديهم باسم « الرش » وخلال هذا الرش يدرس كل منهما خصمه ، ويستكشف قدراته ، وكذلك نقاط ضعفه وقوته .

بعد ذلك يدخل اللاعبان في مباراة مدروسة ومحسوبة بينهما كل منهما يحاول فتح « باب » خصمه لإصابته إصابة رمزية .

هذا بالنسبة لنوع التحطيب الذي يمارس خلال المناسبات

وفي عصر الزعامة كانت العصا ضمن الأسلحة القتالية للجيش المصري القديم . ولا تزال العصا حتى اليوم - خاصة في صعيد مصر - تحتفظ بمكانتها لا بوصفها أداة لقتال ، بل وسيلة تصاحب الإنسان في حياته اليومية وتؤدي أغراضاً عدة .

ومع تطور الزمن أضاف الإبداع الشعبي إلى اللعبة المزمار والطلل مما أضفى على اللعبة جمالا وشكلا احتفاليا حتى أصبحت ، بتواصلها هذا ، بمثابة المثال الحي على التواصل الثقافي ، حيث نراها اليوم في الكثير من المناسبات الاجتماعية كالميلاد والختان والزواج ، كما يقام لها الكثير من المسابقات ، وما زالت تشاهد في الكثير من القرى ، خاصة في صعيد مصر .

وتعد كلمة الرقص في صعيد مصر ، كلمة معية في الأوساط الشعبية بشكل عام . ولذلك فإن هناك بدائل لهذه الكلمة ، ففي « النخيلة » محافظة أسيوط تعرف رقصة التحطيب باسم لعب « الزجلة » وفي « نزة » محافظة سوهاج وكذلك « الصومعة » يعرف باسم « الجلاوي » وفي « ملوى » محافظة المنيا يسمونه لعب « الطحطب » أو « التحطيب » .

ويعد التحطيب عبارة عن مقابلة بين لاعبين تبدأ بمحاورة ، ثم محاولة كل منهما لكشف نقاط الضعف والقوة لدى الخصم . ثم

التحطيب

إن لعبة التحطيب هي أحد أشكال الفنون الحركية المصرية . وقد شاع اسمها برقص التحطيب - خطأ - وربما يرجع تسميتها (برقصة) بعد أن دخل عليها آلات المزمار والطلل .

واللعبة يرجع جذورها إلى محاولات الإنسان الأولى في استخدام العصا كذراع ثالثة في الجمع والالتقاط والدفاع والهجوم ، كما استخدم الإنسان - قديما - العصا في كثير من الحرف مثل : الصيد - الرعي - الزراعة .

وكانت لعبة التحطيب لدى المصريين القدماء مرتبطة إلى حد كبير بالاعتقاد الأسطوري في الصراع بين الخير والشر ، وتحكى لنا الرسومات الجدارية الموجودة في تونه الجبل بالمنيا ، وكذلك مقابر بني حسن وأيضاً الدير البحري بالأقصر ، مدى اهتمام المصري القديم باللعب بالعصا .

ثم تتوقف المجموعة بإشارة من القائد لأداء ضرب الأكف المعروف لدى أهل السويس ، وهي عبارة عن دقات متضاربة يمكن وصفها موسيقياً (بالكوتتر) أي دق الكف في المساحة الزمنية الفارغة لدى كف الزميل ، فتسمع نوعاً من إيقاع الكف المتداخل بشكل فني متميز .

هذا النوع من الكف معروف (كما ذكرت) بجنوب سيناء ، وشبه أيضاً دق الكف المعروف ببعض دول الخليج ، حيث ينتهي الكف بإشارة صوتية من أحدهم فينهون دق الكف معاً .

تقوم المجموعة بعد ذلك بحمل الصينية ليتحرك الموكب الاحتفالي من جديد نحو مكان آخر ، ومترلاً آخر ، وسط غناء المجموعة : « وصلى وصلى .. وصلى » .

وقد يستمر هذا الموكب الذي يتميز به شعب السويس ساعات طويلة من الليل ، وفي بعض الأحيان يقوم أهل البيت الذي وقفت أمامه زفة الحنة ، بطرح أنواع كثيرة ومتنوعة من الحلوى ، وذلك للترحيب بهم وسط زغاريد السيدات .





الذكر .. أحد مظاهر الاحتفال بالمولد ..



لعبة التحطيب أحد أشكال الفنون الحركية المصرية احتفالات مولد أبو الحجاج في الأقصر

الذكر

المختلفة كمناسبات الأفراح والختان .

أما بالنسبة للتحطيب الذي يقام في مسابقات شعبية رسمية ، فهذا النوع له محكمون شعيون يلتزمون بقواعد معروفة لديهم ، ويمكن إيجازها في النقاط التالية :

- ١- مساحة اللعب عبارة عن دائرة قطرها ٣ م .
- ٢- مدة الجولة ثلاث دقائق ، والمباراة مكونة من ثلاث جولات .
- ٣- مناطق اللبس هي : الصدر الظهر- تحت الإبط- الرأس .
- ٤- عدم لمس أو ضرب قبضة اليد الممسكة بالعصا .
- ٥- إذا لمس لاعب إحدى هذه الجهات لدى الخصم تحسب له نقطة .
- ٦- لمس الرأس يعد ضربة قاضية ، يفوز بمقتضاها اللاعب .
- ٧- يفوز اللاعب إذا تمكن من إحراز ثلاث نقاط .

حينما نتهيا للحديث عن الذكر ، لابد وأن نجد أنفسنا بالضرورة متجهين بالحديث عن الموالد بشكل عام ، فالذكر هو جزء من كل ، والمولد هو الكل الذي يشتمل على عدة مظاهر أساسية هي :

المهد - الذكر - الموكب

وفي الحقيقة ان الموالد ظاهرة من الظواهر الاجتماعية والدينية التي انتشرت في العصور الإسلامية وخاصة المتأخرة منها ، وذلك بسبب مشاعر التقديس والاحترام العظيم الذي تكنه هذه الفئات الشعبية للأولياء والصالحين من رجال الدين وأئمة المسلمين ، حيث كان الناس يلوذون بهم في أثناء الأزمات النفسية والاجتماعية التي كانوا يعانون منها

نتيجة عهود طويلة من الظلم والقهر والاستبداد الاجتماعي والطبقي .

وفي مجتمعنا المصري أثرت الدعوة الفاطمية وعهدها بشكل كبير ، فالموالد الدينية المتمدة هي في الواقع امتداد لتقاليد وعادات الفاطميين أنفسهم ، فحمل اليبارق والأعلام ودق الطبول والمزاهر وأنظمة السير والخيول أو الجمال وحمل الأسلحة ولبس الملابس الزاهية الألوان وإقامة السرايا الكبيرة الملونة . كل هذا لو تتبعناه في أشكاله ومظاهره لوجدناها تكرارا للموالد التي كانت تقام في عهد الفاطميين .

وترى الجماعات الدينية الصوفية أن للذكر ثمرات أو نتائج كثيرة ، فهو يؤدي إلى الالتزام بالطاعات وتجنب المعاصي بل يسلم الذكر إلى حضرة الله فيصبح « الحق » سمعه وبصره وكل قواه ، الأمر الذي يؤدي إلى انبثاق العلم في نفسه ويصبح باتصاله بالله قويا بعد ضعف ، أما بعد خوف ، بل قد تبلغ قدراته حدودا تتجاوز قوانين الكون ومنطق العقل .

ويحاول أتباع الطرق الصوفية عن طريق الذكر أن يخلعوا عن أنفسهم أرويتهم المادية الحسية ، ليبقى لهم شعورهم وإحساسهم بأن

كل شيء قد فنى ولم يبق إلا الاسم الالهى .

فيصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قد يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقا ، وقد يصاحب بموسيقا تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بإيقاع خاص يساعد على التواجد والسطح والخروج نسبيا إلى حس جديد غير الحس الجسدى ، فهم يهتزون هزات عنيفة تبعاً للإيقاع الذى يدفع الجسد إلى نوع من التجلى واللاشعور ، فعندما يطربهم السماع يهتزون ويتمايلون يمينا ويسارا فى حركة شبه دورانية مع ترك الأذرع تابعة ، وليست قائدة حيث تأتى القيادة فى هذه الحركات من القدمين إلى الساقين إلى الجذع ، مع تطويع الرقبة والرأس تبعاً للكفتين .

وتكرار الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة دون تغير أو تبديل ، كغيلة بأن تجعل الانسان يدخل فى نوع من المغناطيسية تعرف بمغناطيسية التكرار التى تجعل المؤدى يتوه عن المكان وتغمض عيناه ويتهدج صوته ، فيشعر وكأنه يطفو فوق كل الآلام ويسحق تحت قدميه كل المعاناة التى تمتلئ بها الحياة ، فيتحرك ويتمايل مع كلمات المنشد وتغمات الناي المعروفة باسم « العفاطة » .

هذا النوع من الحركات النصف دورانية الترتيبية وهذه التمايلات والهزات الموقعة كومت فى النهاية ما يمكن أن نطلق عليه اسم الرقص الدينى . وللموسيقا والإيقاع تأثيرهما الكبير فى عملية التنفيس عن الانفعالات العميقة المتراكمة ، حيث يربط الإيقاع بالكلمات الرمزية مثل كلمة « الله » . الله « التى يرددونها المؤدون ، ومع ازدياد سرعة الإيقاع تتحول كلمة « الله » إلى نوع من الهمهمة الصوتية حتى يغيب اللفظ عند أغلب المؤدين ، وكلمة « الله » عند الذات البشرية هى رمز للمطلق والحق الدائم ، وما هذه إلا محاولات من الإنسان لاستدعاء واسترضاء هذا المطلق الكونى العظيم .

وبهذا يساعد الرقص على حدوث الانجذاب ، ويتم ذلك من خلال ثلاث مراحل متعاقبة :

- ١ - الرقص .
- ٢ - الدوران .
- ٣ - القفز .

وكل مرحلة ترمز إلى حقيقة روحية ، فالرقص يدل على أن الروح تنهيا من أجل استقبال تأثيرات الكشف وذلك للوصول إلى المعرفة الروحية أما الدوران فهو يرمز إلى الروح التى تحاول أن تقف مع الله أو هى تقرب من الذات العليا وهو ما يطلق عليه الصوفية (السر) .

أما القفز (الذى ينتهى بالسقوط فى بعض الأحيان) فهو يشير إلى أن الإنسان قد ترك حاله البشرية وأصبح متحدا . مع الذات الإلهية ، وهذه هى المرحلة التى يتنى أن يصل إليها أعضاء الجماعات الصوفية .

عرب الشرق وعرب الغرب

لقد جاءت هذه التسمية - عرب الشرق وعرب الغرب - بعد الهجرات العربية التى أعقبت الفتح الإسلامى - كما ذكرت - ومن الموجات العربية التى اتجهت إلى سيناء ووادى النيل ، ومن هؤلاء من استقر مباشرة شرق النيل ، وهؤلاء يسمون أنفسهم « عرب الشرق » . ومنهم من استمر فى تنقله حتى شمال غرب إفريقيا ، ثم عادت أجيال منهم إلى مصر واستقرت غرب وادى النيل ، هؤلاء يعرفون بعرب الغرب .

عرب الشرق وسامر الدحية

يقام السامر عند عرب الشرق بمجرد إعلان الوهبة - الخطبة - بمجرد أن تهب العروس نفسها إلى العريس ، ويتم ذلك على يد الوكيلين وأمام الأهل والأقارب .

وقد تستمر أفراح السامر إلى عشرة أيام ، وربما أكثر ، كما يما أن يقام السامر أيضا للاحتفاء بقدم ضيف .

وينقسم الرقص الغنائى عند عرب الشرق إلى ثلاث مراحل

- ١ - البوشان .
- ٢ - الدحية أو الدجور .
- ٣ - الريدة أو الريدية أو البدع .

البوشان :

يبدأ السامر باصطفاف الرجال فى شكل نصف دائرة ، حيث يبدأ أحدهم بغناء فردى « بوشان » وجمعها « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر مرتجل يؤدى بتغنيم ، وغالبا ما تدور معانيه فى وصف العروس أو العريس أو الضيف القادم ، تعقبه زغاريد من النساء وطلقات نارية من « البارودة » فى بعض الأحيان .

مثال :

والله الهوى لاحتى لوح
وحباب جلى جافونى
وصبحت جارى بلا لوح
والحبر مع لعيونى
وهذا مثال آخر^(١)

يابنت يام الشعر الأصفر حلية
وحطى له من العطر يام
دا الجدة اللى انت عشقتيه
صبحت عياله يتامه

وكثيرا ما تحدث مساجلة بين عدد من الرجال فى الغناء البوشان ، وهو نوع من التحية الواجبة من الحاضرين لأهل العروس أو العريس أو الحاشى^(٢) أو الضيف الزائر .

وعندما يعجب أحد الحاضرين بأحد البواشين فإنه يعلق عليه بعبارة حماسية تقول حس يا كلام ! وهى تعنى استحسان هذا الكلام .

الدحية

أول كلامى باصلى ع النبى الهادى
ومحمد اللى مجامه نور الوادى (مقامه)

بهذه الكلمات (وغيرها كثير) يتغنى الشاعر أو البديع بمصاحبة إيقاع الكف أو « الدح » من كل الرجال وهم واقفون فى شكل قوس قد يقترب قليلا إلى نصف الدائرة .

وهكذا تبدأ الحركة مع بداية السامر ، بتمايل خفيف أماما وخلفا ، يصاحبه دق الكف وصوت الرجال وهم يرددون النصف الثانى من الشطرة التى تغنى بها البديع وينفس اللحن .

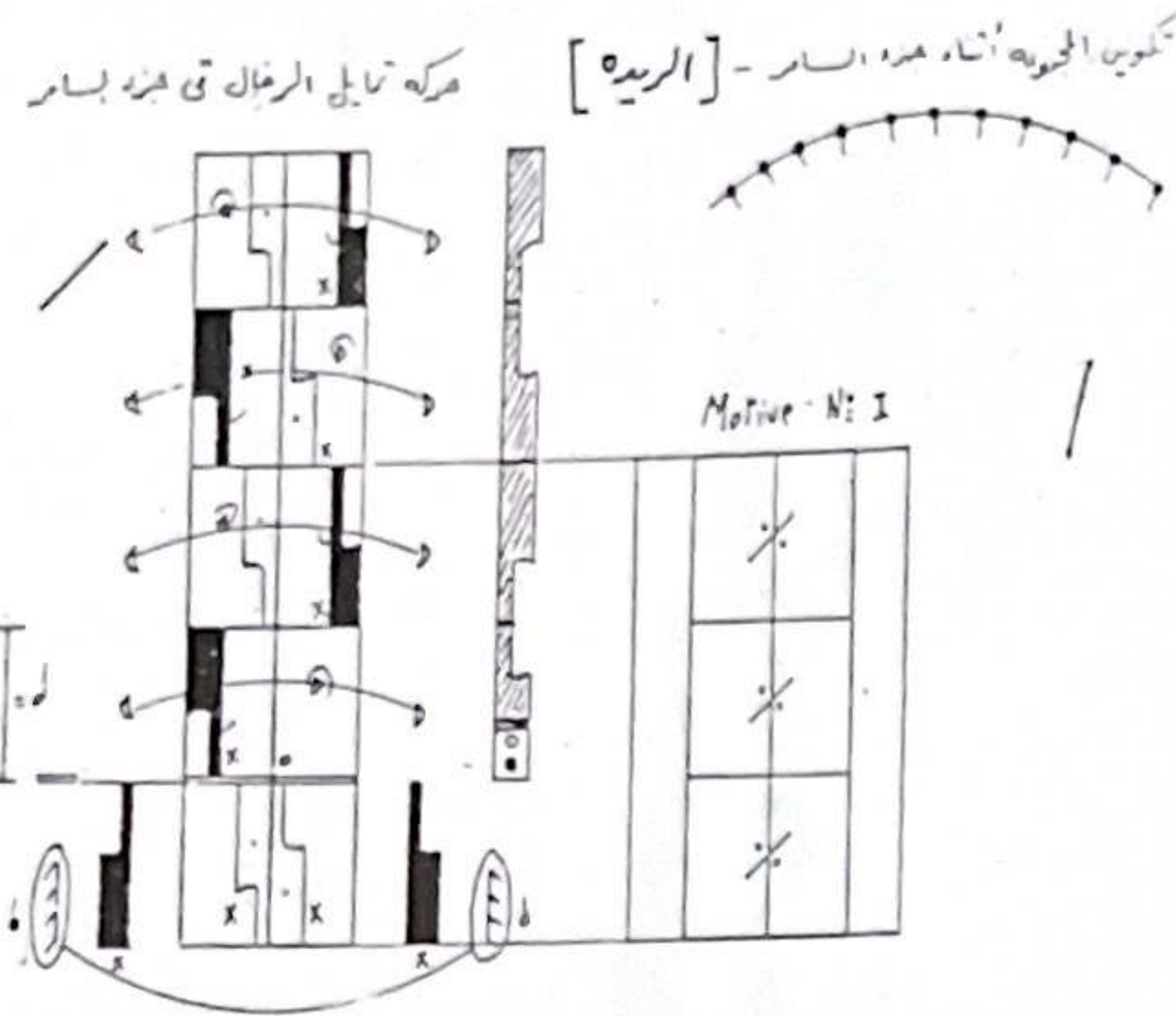
وبعد فترة - تطول أو تقصر - يصير إيقاع الكف أكثر قوة وأكثر سرعة ، كما تتسع موجة التمايل التى يؤديها الرجال ، ولكى تتظم التمايلات وتتوحد لابد لأكثاف المشاركين أن يلتصق بعضها ببعض حتى تتزن حركتهم البندولية وهى بمثابة دعوة منهم لدخول الحاشى أمامهم .

ويزداد الحماس والكف والتمايل عند دخول الحاشى ، رغبة منهم فى ملامسة العباءة أو خطفها ، وتمنهم هى بدورها بإبعادهم عنها مستخدمة العصا التى بيدها ، عن طريق حركة تطويحية تأتى من اليسار إلى اليمين ، وهى حركة تماثل الحركة التطويحية للسيف قديما .

وتتكرر هذه المداعبة بين صف الرجال والحاشى ، متحينة كذلك الفرصة لخطف شال أحد رجال الصف أو عمامته ، ويزداد حماس الكف ، وعمق التمايل والهمهمة بكلمة « دحيو » .

وفى أثناء هذا الحماس يبدأ الصف - الذى يشكل نصف دائرة - تمهيدا للتحرك يسارا مع الاحتفاظ بحركة التمايل ، محاولين إغلاق الدائرة كتعبير عن الاستحواذ على الحاشى ، بينما تمنهم هى من إغلاقها عن طريق الحركة التطويحية بالعصا .

ويبدأ الرجال ، عند استكمالهم للدائرة فى دورانهم حول الحاشى ، وعودتهم إلى مكانهم الأول ، فى تادية حركات نزول لوضع الفرفصاء ثم الوقوف . ولابد للحاشى أن تتابع ذلك بحرص ، فإذا جلسوا تابعتهم بالجلوس مع احتفاظها بحركاتها التطويحية بالعصا فوق رأسها . وإذا وقفوا وقفت .



الريدة :

عند انتهاء جزء الدحية وهو أقوى أجزاء الدور كله ، يأتى دور الريدة أى ما يريدونه أو يرغبونه ، كما يسمون هذا الجزء « بالبدع » وذلك لما يبدعه أحد الرجال من غناء حيث يرد عليه الرجال « رايحين نجول الريدية » .

وقد يشترك مع البديع بديع آخر يساجله ارتجالا القريض .

مثال

والله وجالوا يامغنى يكفينا شر الأعدا
رايحين نجول الريدية
والله وجالوا يامغنى ردايدك سلم عليا
رايحين نجول الريدية

بهذا الجزء - الريدة - تعود الرقصة لطبيعتها الأولى ، حيث يقترب هذا الجزء إلى الجزء الأول من الدحية ، من حيث نعومة الحركة وهدهوء الكف ويطء الإيقاع .

وكان الحس الشعبى يجبر مؤدى الرقصة إلى وجوب الراحة والهدوء بعد عناء الغناء وعن الكف وقوة الحوار الحركى السابق وهو الدحية .

١ - يجمع القائل هنا بين الغزل والفخر ، وهما من موضوعات البوشان المألوفة كذلك .

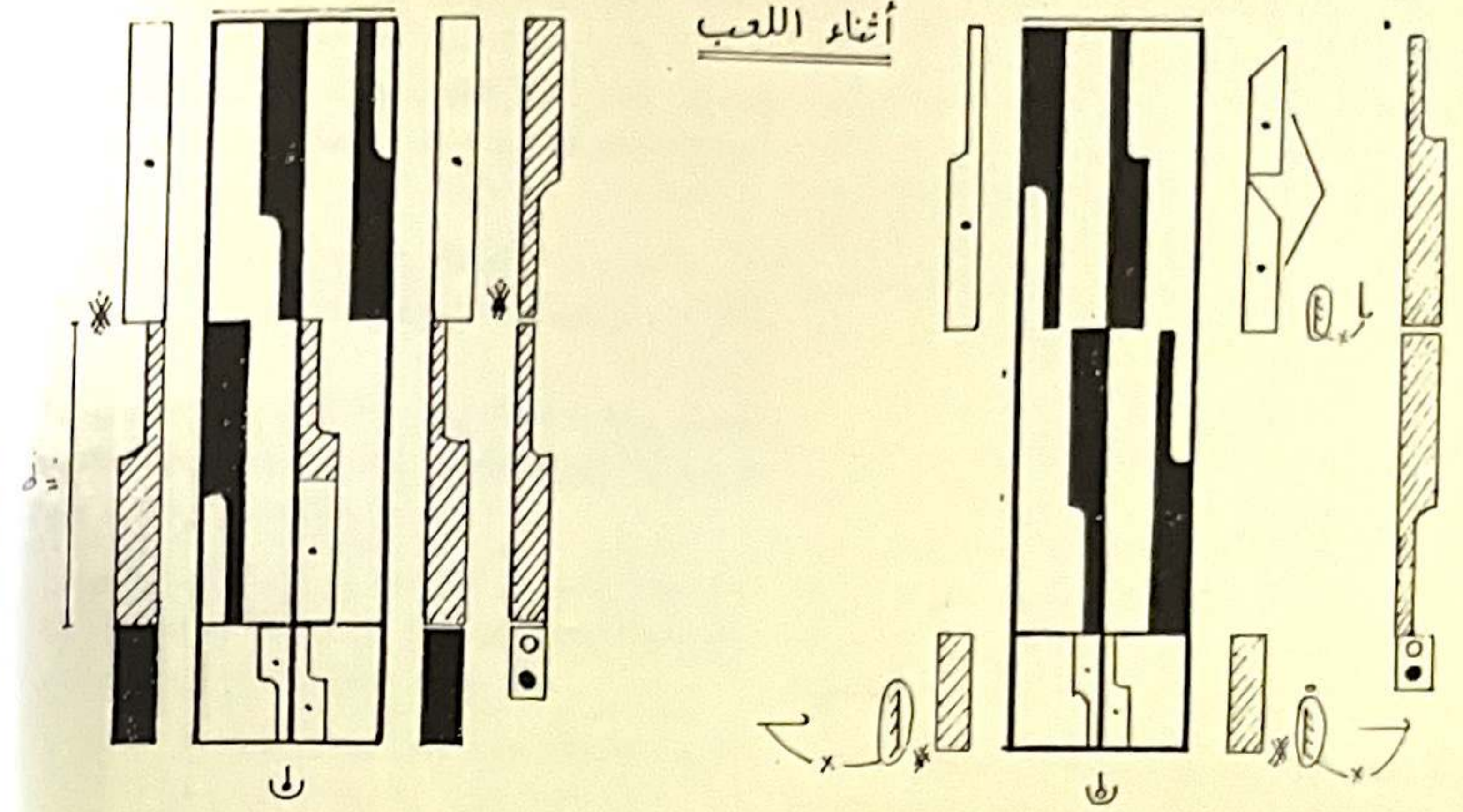
٢ - اسم السيدة المشاركة التى تخرج أمام صف الرجال وهى مغطاة من الرأس حتى الخصر بعباءة كبيرة .

تمثيل الجبال أمام الرجل

تدوين الرقصة

تمثيل الرجل أمام الجبال

أثناء اللعب



وقد ينتهي الدور بانتهاء الريدة ، وقد يستمر - وهذا غالبا - مع بداية جديدة للوشان حيث يبدأ الرجال الذين خطفت شيلانهم أوعامتهم في التفتي للحاشي حتى تردها لهم .

مثال

يا بنت يا واخذه الشال هاتيه
دا الشال بأربع حواشي
سايح عليك النى نجيه
بفسلوس ولا بلاشى

تكوين المجموعة أثناء جزء السامر - [الريدة]
حركة تمايل الرجال في جزء السامر

غناء الرقص عند عرب الغرب

يعرف عرب الغرب دورا للرقص يعرف بأكثر من اسم ، وخلال البحث ورحلات الجمع والرصد وجدت أن التسمية تختلف من منطقة إلى أخرى ، ففى مرسى مطروح يعرف باسم « الحجالة » وكذلك باسم « الصاية » .

وفى منطقة الواحات البحرية يعرف باسم الشيتاوة وهو اسم الجزء الأول من الدور كله . (٢) أزهى مارينا غير اليوم (أى لم نر أياما زاهية بالخير اليوم)

وعند العرب الذين يقيمون بالشرقية (مركز الحسينية - جزير سمود) يطلقون عليه اسم « كف العرب » .

ويقام السامر عند العرب بمناسبة الزواج ، وقد يستمر لمدة عشرة أيام ، كما يقام أيضا للترحيب بالضيف وبخاصة ذو المكانة العالية .

يتقسم غناء الرقص عند عرب الغرب إلى ثلاث مراحل :
١ - الشيتوة ٢ - الغنيوة ٣ - المجرووة .

ويبدأ سامر كف العرب - باصطفاف مجموعة كبيرة من الشباب ومن الشيوخ أيضا فى شكل صف يتوسطهم الشاعر البدوى الذى تخصص فى إلقاء المجرووة ، ويسمونه فى المنطقة « المجرد » .

يبدأ الجزء الأول - الشيتوة - وهو عبارة عن شطر واحد يبدأ الشاعر بإلقاء المطلع فقط ، ثم يرد عليه المشاركون بالجزء الثانى .

مثال

(١) سال العين على غالبا
(أى تسال العين على الفغالى لديها

فى هذه الأثناء يبدأ الرجال بدق الكف وقد يصاحبه أحيانا دق القدم مع إطلاق بعض الصيحات لإثارة الحمية فى السامر ، فتدخل عليهم الحجالة بحركة وثب خفيفة ووجهها مغطى بعباءة ، وتكون مسكة بعصا يدها اليمنى ، وهذه العصا كانت سيفاً منذ زمن قريب .

تقف الحجالة أمام منتصف الصف وهى رافعة يديها فوق رأسها وتكون مسكة بالعصا مستعرضة وتقتصر الحركة هنا على تحريك منطقة الحوض والمقعدة للأمام مع نفس إيقاع كف الرجال فى الصف .

ويستمر غناء الشيتوة ، واللعب مع الحجالة فترة من الوقت حتى يقاطعونهم الشاعر لتأدية النوع الثانى من توابيع السامروهو « الغنيوة » كما يسمونها أيضا « الحجة » .

والغنيوة عبارة عن شطرات قصيرة قد تكون اثنين أو ثلاثا يغنيها الشاعر بمفرده ، حيث يتوقف السامر كله عن الحركة بما فيها حركة الحجالة ، ومن سمات الغنيوة أنها عبارة عن لحن مربوط ومتصل ينتهى فى آخره بنوع من الهمهمة أو التتوين تشارك فيه المجموعة أيضا .

مثال

لاولاف جانبنا

(أى الحبيب جانبنا من جبل بعيد إلى هذه البقعة)

لاولاف جانبنا من بعيد

جبل كنلوين

ثم يعود الشاعر الى الشيتوة مرة أخرى ، حيث يعود الكف والحركة من جديد أكثر قوة وأشد حماسا ، ويتناوبون الغنيوة والشيتوة ثلاث مرات ، كل وحدة منهما تأخذ مداها فى اللعب والحركة ثم السكون .. وهكذا .

وعند انتهاء الغنيوة الثالثة وبداية الشيتوة الثالثة يخرج أحد الرجال من الصف ليعطيها « البارودة » (السلاح الذى معه) ثم يفرد عباءته على الأرض ، فإذا قبلت الحجالة هذه العطايا جلست معه القرفصاء ليكون اللعب على مستوى الجلوس بدلا من اللعب وقوفا .

ولا ينتهى اللعب إلا إذا دخل الشاعر بالجزء الثالث من توابيع السامروهو « المجرووة » ، عندئذ يدخل اللاعب إلى الصف ، وتقف الحجالة لتعود الحركة إلى بدايتها فترفع العصا مستعرضة فوق رأسها وتكون الحركة من منطقة الحوض والمقعدة كما كانت فى جزء الشيتوة .

وتعد المجرووة شكلا من أشكال القصيدة العربية و تشبه الأنشودة الزجلية قد تصل أبياتها الى المائة أو يزيد .

والمجرووة تحكى بالشعر قصصا أو موضوعات كبيرة يتغنى بها « المجرد » فى السامر ، فيصف من خلالها معركة حربية ، أو يمتدح فيها الضيف ، أو يتغزل فى حسناء بدوية أو فى الحجالة نفسها التى زيت السامر بحضورها .

مثال للمجرووة :

يانه اللى مجروح نعانى .. حار لبيى فى مد عاهم
وأحبابى الى هم حيانى .. هاب جر الجول معاهم
شرع وعارف كل معانى .. نلحجهم ولا تساهم
نستغنى الشيخ النعمانى فى باب السمين عناهم .. الخ .
والى هنا نستطيع أن نقول : إننا تحدثنا عن أهم الرقصات الشعبية فى وادى النيل .



الالعاب الشعبية فى مصر

بقلم : سمير جابر

ويبدو أن هذه الشكوى - أو مثلها - ليست جديدة ، بل هى قديمة كل القدم ، فقد عثر على ورقة من البردى تعود إلى الأسرة التاسعة عشرة وهى من تعاليم « خيتى » إلى ابنه ، يقول فى مستهلها ..

« آه .. لقد فسد هذا الزمان .. إن أولادنا لم يعودوا كما كنا أنقياء .. ، إن كل واحد منهم يريد أن يؤلف كتابا » .

إن ميل الأطفال إلى المحاكاة ، يدفعهم إلى تمثيل القصص التى يسمعونها وإلى تقليد الناس ، والحيوانات ، والأصوات ، وهناك حقيقة تقول : إن أطفال هذه المرحلة يمارسون عملياتهم العقلية الخيالية بأيديهم أو بأرجلهم أو بأصواتهم ، لذا فإن توجيه الأطفال نحو التمثيل والرياضة والألعاب الحركية يعد أمرا ضروريا ، حيث يكون الطفل كثير الحركة ، لهذا عنت التربية الحديثة بمسألة الأطفال ، كما أطلق البعض على هذه المرحلة من مراحل الطفولة ، « مرحلة اللعب » .

الالعاب الشعبية قديما

لا تزال مصر القديمة حية فى مجتمعنا المعاصر ، خاصة فى الأوساط الشعبية والريفية ، وذلك بروحها وعاداتها وصبرها وإيمانها .. ، وأخلاقها وطباعها ... ، وبساطتها ومرحها .. ، هذا فضلا عن أسماء قراها ونجوعها ..

لقد عرف القدماء لكل سن ما يناسبه من لعب وألعاب ، وهناك الكثير من اللعب والعرائس والدمى التى صنعها المصريون القدماء من الخشب العاج أو الطين أو الحجر أو الجلد .

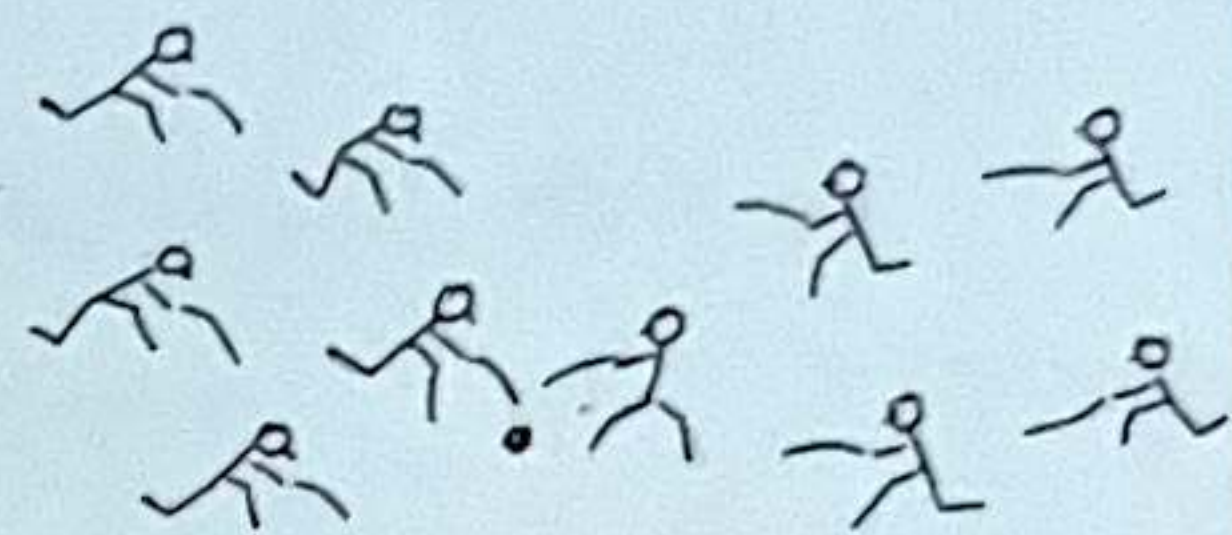
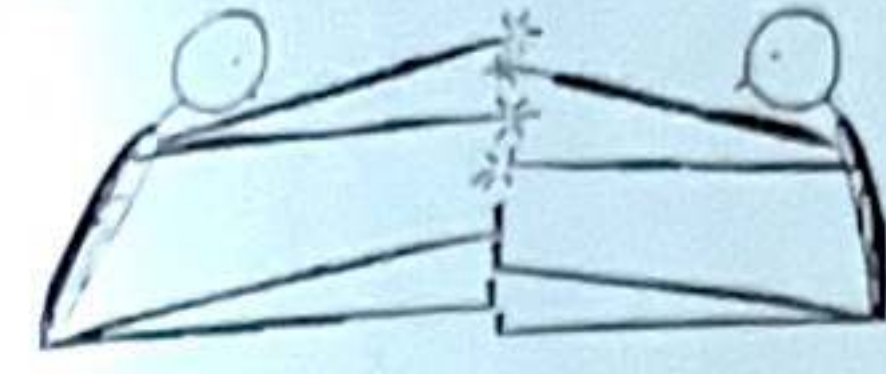
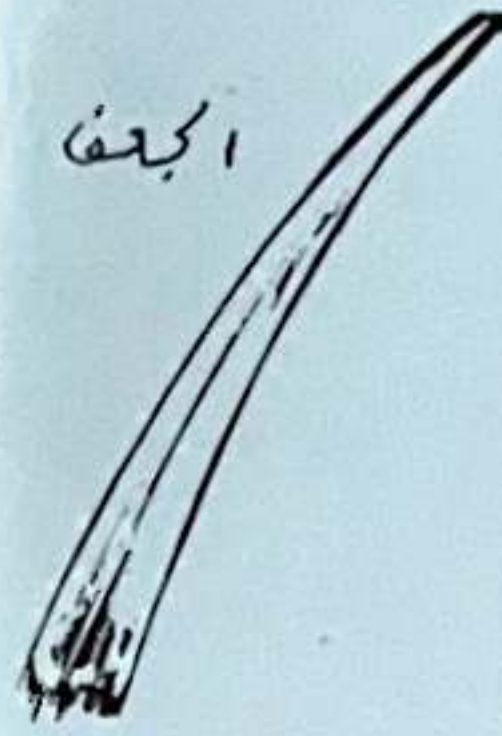
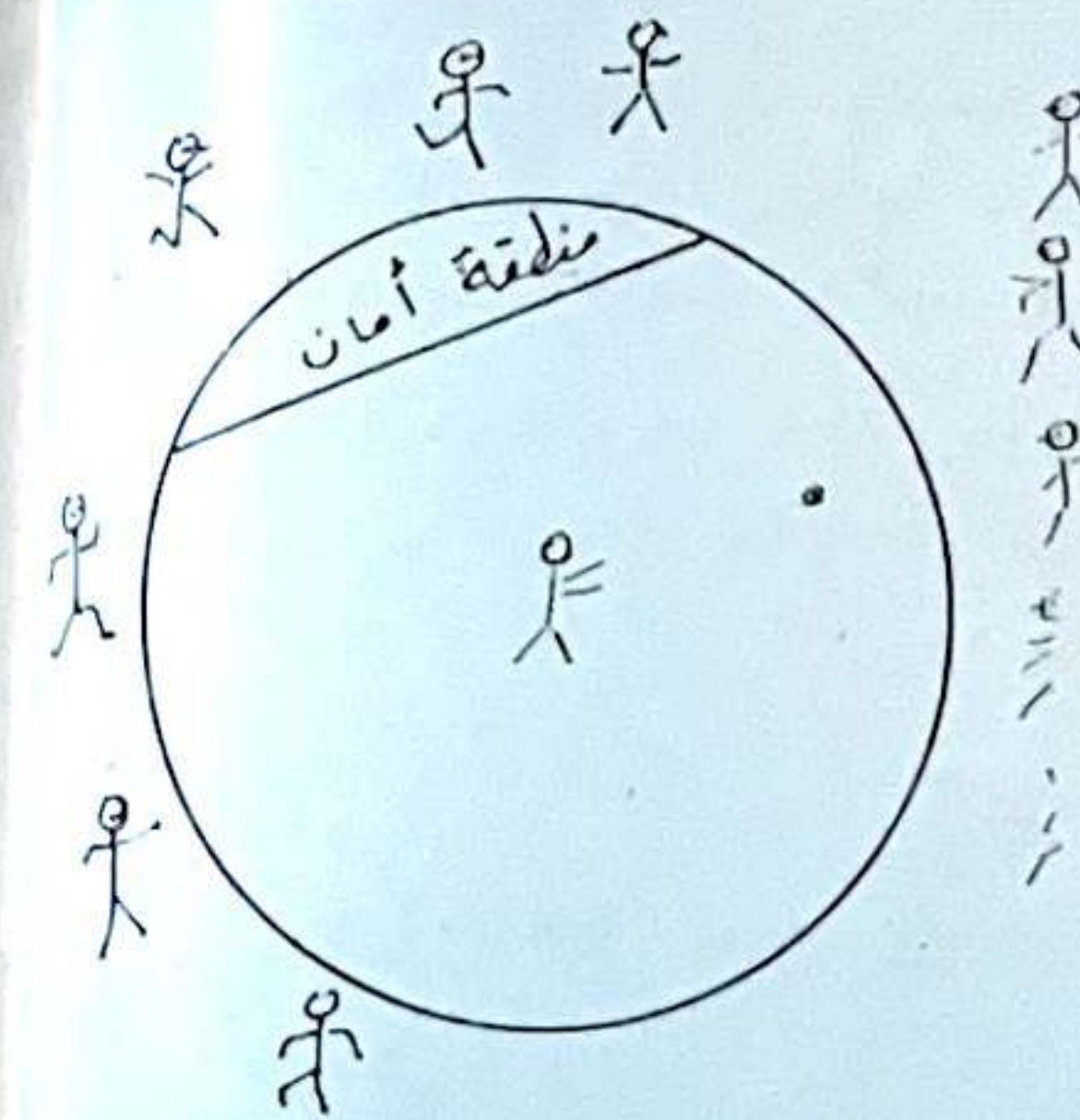
وما يزال الكثير من الألعاب القديمة تمارس اليوم فى الريف ، خاصة فى الموالد ، فنرى لعبا من الخشب تمثل شكل رجل يده

يولد الطفل وله خصائص وراثية ، ويكون عند ولادته مجرد كائن بيولوجى ، ولكن سرعان ما يبدأ بامتصاص عناصر من ثقافة مجتمعه من خلال اتصالاته المختلفة ، وسرعان ما يكتسب عادات وتقاليد ومعايير ولغة .

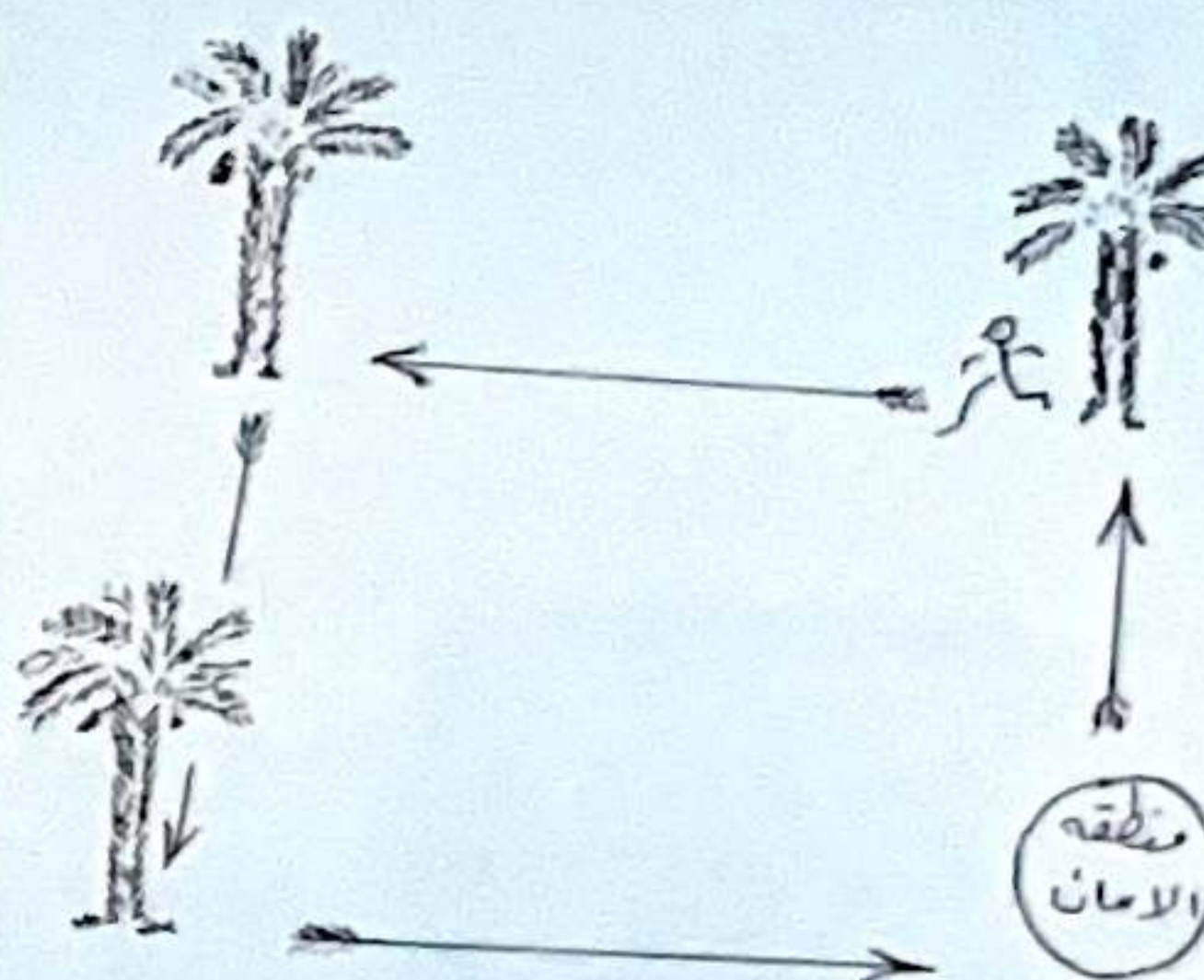
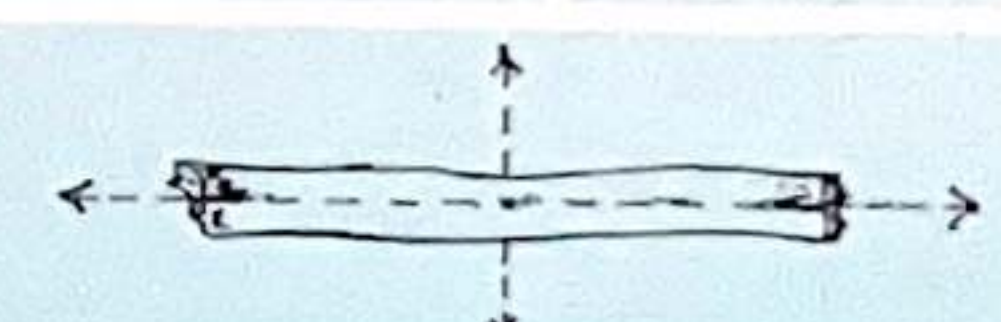
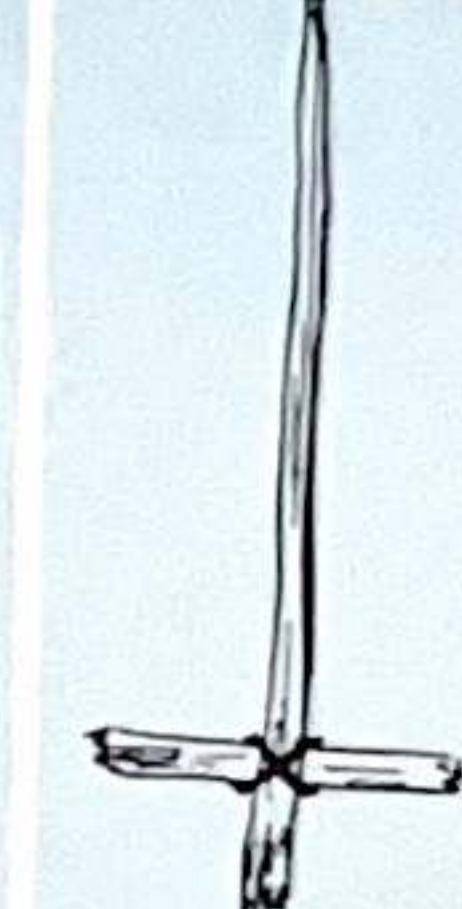
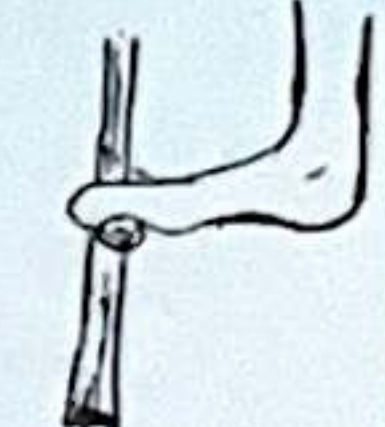
وهذا يعنى أن الطفل يولد مرتين ، أولاها : ولادة عضوية بيولوجية وثانيها ولادة ثقافية ، حيث يتحول فى الولادة الثانية الى كائن ثقافى .

تمثل ثقافة الأطفال فرعا من ثقافات المجتمع ، وهى تشارك الثقافة العامة فى صفات كثيرة ، ولكنها ليست نسخة مكررة منها ، بل هى كيان مستقل و متميز . فلفة الأطفال ، وأدائهم فى اللعب ، وطرقهم فى التعبير عن انفسهم ومهاراتهم المختلفة ، وطرقهم فى التخيل والتفكير ، ونتائجهم الفنى ، والقصص التى يتناقلونها ، والأغاني التى يتغنون بها ، والموسيقى التى تروق لهم .. ، تختلف فى مجملها عن تلك التى يختص بها الكبار .

وتختلف ثقافة الأطفال فى كل جيل - إلى حد ما - عن ثقافة الأطفال فى الجيل السابق ، لذا فإن الآباء فى كل جيل يضجون بالشكوى لحال أطفالهم لأنهم لم يكونوا مثلهم .. عقلاء .. مطيعين ..



كرة مصنوعة من
الليف



منطقة
الامان

ورجله مثبتان بمحور يتدلى منه خيط أو شكل حصان ذيله ورأسه مثبتان بمحور به خيوط ... ، وعند شد هذه الخيوط تحرك هذه الأجزاء إلى أعلى .

وهذه الألعاب شبيهة بلعبتين صغيرتين في متحف القاهرة الفرعونى ، وتمثل كل منهما رجلا يطحن الحبوب ، ويتدلى من وسطهما خيطان يشدهما طفل أو يرخيها .

وسرعان ما يشب الطفل عن طوقه ، وينصرف تدريجيا عن العرائس والدمى والألعاب الفردية ، لينتقل إلى الألعاب الجماعية ومزاملة أقرانه وزملائه من سنه .

ولقد مارس الأطفال المصريون قديما عدة ألعاب مرحة ومتنوعة قد لا تفرق عن ألعاب أطفال اليوم في شيء كثير ، بل هناك ألعاب مصرية قديمة التقطها الأوروبيون (غالبا في فترات الاستعمار) وأولوها اهتمامهم ، وجعلوا منها ألعابا قائمة بذاتها مثل لعبة « الهوكى » التى هى أصلها لعبة « الحكشة » ولعبة « البيسى بول » التى هى أصلها لعبة « اللجم » .. وسوف يأتي الحديث عنهما بالتفصيل ..

ومن الألعاب التى صورتها الجدران والمناظر المصرية القديمة لعبة مازال أطفال الريف يلعبونها حتى اليوم ، وتسمى فى وسط الصعيد باسم « خزالا وزة » ، وتعرف فى مناطق متفرقة بأسوان باسم « شبر شبر » ، فى هذه اللعبة يجلس صبيان متقابلين يضع كل منهما قدما فوق الآخر بالتناوب ثم يتابع الأطفال الباقون فى القفز فوقهما بطريقة الحجل ، فإذا نجح الجميع يزيد كل من الطفلين الجالسين قبضة يده فوق قدميه فيزداد الارتفاع .

ولعبة أخرى كان الصبية يتبارون فيها بأدوات خشبية مدببة يحاولون قذف قطعة من الخشب بعيدا بضربة عصا سريعة ثم يحاول الطفل الآخر إعادتها إلى مكانها الأول بنفس الطريقة وبأقل عدد من الضربات وهذه اللعبة معروفة إلى الآن فى كثير من مناطق من ريف مصر باسم « تريك تراك » .

ولعبة ثالثة ينقسم فيها اللاعبون إلى فريقين ، يحاول كل منهما جذب الفريق الآخر ناحيته ، بما يشبه لعبة شد الحبل الحالية .

ولعبة رابعة تشبه لعبة « جوز وفرد » ، يلعبونها بحصى ويؤدونها بثلاث طرق ، طريقة منها ما تزال تؤدى حتى اليوم ومعروفة بريفنا باسم « خمسة وخمسة » .

كما مارس أطفال المصريين القدماء (غير هذه الألعاب) ، ألعابا أخرى يتطلب أدائها قدرا من

الجهد والتمرين والمهارة ، مثل المصارعة وحمل الأثقال والقفز والتحطيب والعدو والسباحة والتجديف ، وكان يؤديها الشبية عادة ، ثم يحاول الصغار أن يقلدوهم فى بعض منها كلما استطاعوا ذلك .

الألعاب الشعبية اليوم

إن الألعاب الشعبية المنتشرة فى أوساطنا الشعبية كثيرة ومتنوعة والألعاب التى سوف أعرضها فى هذا البحث هى ليست بالقطع على أنواع الألعاب الموجودة فى ريف مصر ، إنما قمت باختيار هذا المجلد من الألعاب الشعبية المصرية كنموذج للألعاب التى يمكن نجدها فى أوساطنا الشعبية وهى ...

لعبة « شبر شبر » : تم جمعها من « أبو الريش » ق (اسنا ١٩٦٨) وهى من الألعاب التى تؤدى بدون أدوات وهى خاصة بالفتيان وحدهم .

لعبة « الحوكشة » : تم جمعها من بلدة نزة محاج سوهاج ١٩٦٦ ، ومن النخيلة محافظة أسيوط - نفس العام ، و اللعبة المصرية التى تحولت فيما بعد إلى اللعبة العالمية المعروفة بالهوكى . وواضح من التسمية أنها مأخوذة من نفس لفظ حوكشة وهى من ألعاب الفتيان .. وأدواتها « الجعف » أى جريد النخيل ومصنوعة من لوف النخيل الأحمر .

لعبة « اللجم » : وهى من الألعاب المنتشرة فى صعيد مصر خاصة سوهاج وأسيوط ، وهى أصل لعبة « البيسى بول » الأوروبية وهى من ألعاب الفتيان . وأدواتها جريد النخل وكرة مصنوعة من لوف النخيل الأحمر . تم جمعها ١٩٦٦ .

لعبة الليبوت : تم جمعها من « أبو الريش » قبل (اسوان ١٩٦٨) وهى من الألعاب الشعبية المنتشرة بين أطفال مصر عموما ومعروفة أيضا فى مناطق متفرقة من الجمهورية باسم « الاستغماية » وهى من ألعاب الفتيان والفتيات .

لعبة التعلب فات : وهى من الألعاب المشتركة « فتيات وفتيان » يصاحبها أغان ، ومعروفة بهذا الاسم فى مناطق كثيرة بجمهورية مصر ، وموجودة بواحات سيوة تحت اسم « الحيرانة » .

لعبة كرة النصارة : تم جمعها من نجع المقله - محافظة أسوان ١٩٦٨ ، وهى من ألعاب الفتيان ويستخدم فيها كرة .

لعبة الطاب : تم جمعها من منطقة « أبو الريش » ومناطق متفرقة من محافظة أسوان ١٩٦٨ .

لعبة الجرع سبب : تم جمعها من جزيرة سمود - الشرقية ١٩٦٩ من ألعاب الفتيان .

لعبة الجاموسة والددة : تم جمعها من جزيرة سمود - مركز الحسينية - الشرقية عام ١٩٦٩ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة الطجوطجو : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة اومح اومح : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة الحيرانة : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان ، والفتيات .

لعبة الغراب الفوحى : تم جمعها من بنى سويف ١٩٧٨ وهى لعبة مشتركة بين الفتيان والفتيات .

لعبة « شبر شبر »

(من الألعاب الصيفية - لا يستخدم فيها أدوات - تؤدى على ضوء القمر)

هذه اللعبة من الألعاب المصرية القديمة ، وهناك صور لهذه اللعبة على جدران مقابر بنى حسن ، وتونة الجبل ، بمحافظة المنيا واللعبة ما تزال تمارس حتى الآن فى مناطق متفرقة من جنوب مصر .

وهذه اللعبة خاصة بالفتيان ولا يستخدم فيها أدوات ، فهى تعتمد على رشاقة المشاركين من الأولاد ومهارتهم فى الوثب العالى بساق واحدة حيث لا بد وأن يمسك الأخرى وهى مثنية خلفا بيده .

تبدأ اللعبة بجلوس اثنين من المشاركين على الأرض متقابلين وفاردين الساق أمامهما ، بحيث يضع أحدهما كعب القدم فوق أصابع مشط الزميل المقابل (شكل ١) .

تحاول المجموعة المنتشرة القيام بالوثب « بقدم واحدة » بالتتابع ، أى الواحد بعد الآخر محاولين تخطى الحاجز الأول .

إذا نجح الجميع ، قام اللاعبان الجالسان على الأرض بوضع القدم الأخرى فيصبح الارتفاع أربعة أقدام بدلا من اثنين ، ثم تعاود المجموعة المنتشرة بالوثب بساق واحدة أى الحجل .. محاولين اجتياز هذا الارتفاع (شكل ٢) .

يقوم اللاعبان الجالسان بزيادة الارتفاع وذلك بوضع يد كل منهما فوق هذا الارتفاع مع فرد الأصابع تماما أى فرد « الشبر » أقصى ما يستطيع (شكل ٣) .

ثم يأتي دور الارتفاع النهائي فيضع اللاعبان الأقدام والكفين فوق بعضهما (شكل ٤) .

وعلى المجموعة التى تقوم بالوثب اجتياز هذه الارتفاعات دون لمس أطراف الأصابع ، فإذا مالس أحدهم أى ارتفاع يجلس على الأرض ، ليقوم بدلا منه زميله الجالس .. وهكذا ..

لعبة الحوكشة

تعد لعبة « الحوكشة » ولعبة « شبر شبر » ولعبة « التحطيب » من الألعاب المتوارثة عن ألعاب المصريين القدماء .

ومن الألعاب الشعبية التى يمتد جذورها آلاف السنين ، لعبة « الحوكشة » وهى مرسومة على جدران المعابد بمقابر « بنى حسن » بمحافظة المنيا ، وما تزال تمارس فى بعض قرى سوهاج وأسيوط ويؤديها الشباب مستعينين بأدوات معينة .

يشذب سعف النخيل بتزع أوراقه وقطع الطرف الرفيع منه ، لأنهم يستخدمون الجزء العريض منها ضرب الكرة وهى على الأرض ، وتسمى الجريدة فى هذه الحالة ، « الجعف » . أما الكرة فيصنعونها من ليف النخيل الأحمر ثم يربطونها بالحبال المجدولة من نفس الخامة .

طريقة اللعب :

تؤدى اللعبة بمجموعتين متساويتين فى العدد ، ويختار لذلك أرض فضاء تحدد بخطين (كل خط منهما يعتبر الهدف) وعلى كل مجموعة أن تحاور الأخرى باستخدام « الجعف » فقط ، حتى تصل بالكرة إلى خط المجموعة الأخرى - الخصم - ولا يحسب هدف إلا إذا تعدت الكرة الخط المرسوم على الأرض .. واللعبة غير محددة بوقت ، وغالبا ما يمارسونها فى أوقات العصاوى أو الليالى القمرية .

لعبة اللجم

وهى أيضا من الألعاب الفرعونية ، والتى نرى لها لوحات جدارية فى مقابر بنى حسن بالمنيا ، وقد أخذها عنا الأوروبيون وهى اللعبة المعروفة لديهم تحت اسم « البيسى بول » .

ولعبة اللجم تلعب فى أوساطنا الشعبية (جبهة بسوهاج - النخيلة بأسوط) وأدواتها مثل أدوات الحكشة تستعمل معها جريد النخيل كذلك وكرة صغيرة من لوف النخيل الأحمر ..

طريقة اللعب :

تبدأ اللعبة بفريقين متساويين عددا (فريق ضارب وفريق متشر) حيث يبدأ أحد أفراد الفريق الضارب برمي الكرة إلى أحد أفراد الفريق المتشر والذى معه قطعة الجريد ، حيث يضرب الكرة الملقة إليه أو

يلفها بها بضربة حتى تبعد الكرة الى أبعد مسافة ، ثم يلقي بالجريدة ، ويجرى مسرعا هو وفريقه المتشر في خط سير متفق عليه قبل بدء اللعبة ، كان يجري حتى يبلغ نخلة بعيدة ثم نخلة أخرى مجاورة ثم يعود الى منطقة الأمان ، وغالبا ما تكون هذه المنطقة (الأمان) هي نفس المنطقة التي ضرب منها الكرة .

وخلال هذا يقوم الفريق الضارب بإحضار الكرة بسرعة ، ويتلفونها فيما بينهم دون الجري بها - واحدا بعد الآخر محاولين إصابة أحد أفراد الفريق المتشر قبل وصوله الى منطقة الأمان .

قوانين اللعبة

- (١) الذي تصيبه الكرة من الفريق المتشر يخرج من فريقه ليقل عددهم واحدا .
- (٢) على الفريق المتشر عدم تخطي الحدود المتفق عليها أثناء الجري والذي يتعدى هذه الحدود يعتبر خارج فريقه .
- (٣) ضارب الكرة من الفريق المتشر ، إذا لم يصيبها تعاد الضربة (ثلاث محاولات فقط) .

يتغير الفريق الضارب إلى متشر - والعكس - في الحالات الآتية :

- (١) إذا تمكن الفريق الضارب من اصطيد ضارب الكرة أثناء انتشاره فهو يعتبر قائد فريقه .
- (٢) إذا فشل ضارب الكرة من إصابتها بالجريدة ثلاث مرات متتالية .
- (٣) إذا تمكن الفريق الضارب من إصابة جميع أفراد الفريق المتشر .

لعبة الليبوت

(من ألعاب الفتيان - لا يستخدم فيها أدوات - من الألعاب القمرية) .

من الألعاب الشعبية المنتشرة في محافظة أسوان - أبو الريش قبل - ومعروفة في كثير من القرى المصرية بشكل عام أيضا . تؤدي اللعبة بفريقين متساويين في العدد ، ثم يقومون بعمل قرعة (عن طريق إحدى لعبات الاختيار مثل حادي بادي ... سيدى محمد ...) هذه القرعة تؤدي من أجل اختيار (من يستغنى ومن يطير) .

عند الانتهاء من الاختيار يقوم فريق بالفرار والاختفاء في أماكن متفرقة في مكان اللعب ، ويقوم الفريق الآخر بأن يغنى عينه في ذراعه .

وبعد فترة من الزمن يبدأ الفريق الذي يغنى عينه بالبحث عن أفراد الفريق الفار ، فإذا تمكن أحدهم من الإمساك بأحد

المختبين ، يأتي به إلى مكان مخصص لهم ، وهكذا حتى يتمكنوا من الإمساك بكل الفريق ، فيتبادلون الأماكن .

ومن الطريف في هذه اللعبة أن الفريق الذي غمى عنه يعين حارسا للأفراد الذين تم إحضارهم إلى « النقطة » أي المكان الذي خصصوه لذلك .

وإذا تمكن أحد الفارين من الإقتراب إلى هذه النقطة المحرمة وتمكن في - غفلة من الحارس - ولمس زملاءه الممسوكين بالنقطة ، قائلا « طيروا » يفر الجميع من الأسر إلى أن يتم الإمساك بهم مرة أخرى ... وهكذا .

وتعتمد هذه اللعبة على مهارات الطفل في الجري والقدرة على الاختفاء والقدرة على المحاورة أيضا .

لعبة التعلب فات

(من الألعاب المشتركة - فتيان وفتيان - ويصاحبها غناء ، والأدوات ، المستخدمة عبارة عن منديل فلاحى كبير به عقدتان أو ثلاث) .

وهي لعبة منتشرة في كل أنحاء مصر - بما في ذلك العواصم أيضا - وإذا صادفنا اختلافا بين منطقة وأخرى فنجد في النص المصاحب للعبة .

فمثلا في جزيرة سعود - مركز الحسينية - محافظة الشرقية نجد النص المصاحب يقول :-

ياطالع الشجرة هات
عصفورة وبلح أمهات
التعلب فات فات

وفي مناطق أخرى يقول النص :

المغنى	المرددون
التعلب	فات فات
وفي ديله	سبع لفات
والدبة	وقعت في البير
وصاحبها	واحد خنزير

مافتش عليكموا ايب الديب السحلاوى

فات فات وفي ديله سبع لفات

أما طريقة الأداء فلا تختلف من منطقة إلى أخرى ، وهي عبارة عن دائرة يجلس حولها الأطفال بعد أن يختاروا واحدا من بينهم (بطريقة القرعة أو لعبة من ألعاب الاختيار) ، ويقوم هذا الطفل بالإمساك بالمنديل ملوحا به في الهواء ويدور حول دائرة زملائه مغنيا :

★ فهي لعبة معروفة في مناطق كثيرة باسم « الاستغماية » وفي مناطق أخرى باسم عسكر وحرامية وكذلك « طيروا » ... وإن اختلفت الأسماء بظل شكل اللعبة وقانونها واحدا في الجميع .

- التعلب

المجموعة - فات فات

- وفي ديله

المجموعة - سبع لفات ... الخ .

ثم يتحين الفرصة لإلقاء هذا المنديل خلف الأطفال الجالسين دون أن يشعر ، فإذا لمحه الطفل الجالس ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ليجرى خلف المغنى حول الدائرة ، حتى يصل المغنى إلى المكان الخالي الذي تركه زميله في الدائرة .

وتبدأ اللعبة من جديد بمغن جديد .

أما إذا لم يلحظه زميله الجالس ، وأكمل المغنى لفه حول الدائرة ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ويضرب الطفل الجالس الذي عليه أن يدور لفه حول الدائرة حتى يعود إلى مكانه ويجلس ، وتستمر اللعبة بنفس المغنى .

لعبة كورة النصارة

(من ألعاب الفتيان - والأدوات المستخدمة بها كرة) يرسمون دائرة على الأرض ثم يرسم بداخلها وتر ليحدد منطقة الأمان .

يقسم الأولاد أنفسهم إلى مجموعتين متساويتين . الأولى : تنتشر بعيدا عن الدائرة وفي أماكن متفرقة . الثانية : تقف بجانب الدائرة وفي هيئة صف تقريبا ، ويتخبون من بينهم واحدا يقف في مركز الدائرة ، وتكون الكرة معهم أي مع المجموعة الثانية .

تبدأ اللعبة بذف الكرة إلى بعضهم البعض إلى أن يرميها أحدهم إلى زميله الواقف في مركز الدائرة الذي يرمى الكرة بدوره بعيدا لأقصى مسافة وفي أي اتجاه .

وفي الحال ينطلق زميله الذي بأول الصف ليجرى حول الدائرة ثلاث دورات ثم يدخل بعدها منطقة الأمان .

وفي هذه الأثناء تقوم المجموعة المنتشرة بإحضار الكرة بسرعة محاولين اصطياده بالكرة قبل دخوله منطقة الأمان ، فإذا نجحت في ضربه وإصابته بالكرة أصبح « ميتا » ويخرج من مجموعته التي تقل أو تخر واحد .

وهكذا حتى يتم اصطيد المجموعة كلها فتأخذ « فورة » أي تحسب لها نقطة ، ثم يتبادلان الأماكن . فإذا تمكن الآخر من الجري حول الدائرة ثلاث مرات متتالية ودخل منطقة الأمان تتكرر المحاولة لزميله الثاني . فإذا نجح الثاني ، يأتي دور الثالث . وهكذا تتكرر العملية حتى آخر فرد في المجموعة . فإذا نجحوا جميعا ، حصلت

المجموعة على نقطة تحسب لها وعندئذ يتبادل الأماكن مع المجموعة الأخرى .

لعبة الطاب

(فتيان - أدواتها من الجريد)

كيفية تصنيع أداة اللعب .

يأتون بقطعة من جريد النخل عريضة ثم يقطعونها إلى أربعة أجزاء ، وبهذا يصبح كل جزء ذا لونين أحدهما أخضر والآخر أبيض .

يجلس الأولاد في شكل دائرة ، وكل فرد منهم له رمية واحدة لهذه الأجزاء الأربعة .

ويسير اللعب بموجب قوانين متفق عليها كما يلي :

- (١) إذا جاءت الألوان كلها أبيض تسمى « إريش » وبهذا يحصل الرامي على « الحكامة » وواضح من الاسم أن الذي يحصل على الحكامة يقوم بدور القاضي الذي يصدر أحكام العقاب أو العفو .
- (٢) إذا جاءت الألوان كلها أخضر تسمى « شتوت » وبهذا يحصل الرامي على « الضاربة » (جريدة طويلة) ، ومن الاسم يتضح أن الحاصل على شتوت يقوم بدور المنفذ لأحكام « الحكامة » .
- (٣) إذا جاءت الألوان واحدا أبيض وثلاثة أخضر - أو العكس - تسمى « طاب » ، ويعنى من الأحكام ، وإذا تمكن أحدهم من الحصول على الطاب أربع مرات متتالية يأخذ « الحكامة » .
- (٤) الذي لا يحصل على « الطاب » لا يعد داخل اللعبة ، أي أن الحصول على الطاب شرط من شروط نفاذ اللعب بالنسبة له .
- (٥) إذا جاءت الألوان ، اثنين خضر واثنين أبيض ، تسمى « تتين » والرامي يحكم عليه بالضرب .
- (٦) لا تلعب اللعبة بأقل من ٤ أطفال .

الأحكام :

(١) طينة : أي لا يضرب

(٢) خمسة من نار جهنم : أي يضرب بشدة

(٣) خمسة باردين : أي يضرب ضربا هينا .

لعبة الجرع سببب وجه خيرة

(فتيان - بدون أدوات - يعتمد على الحوار وليس الغناء - قمرية) الأسماء المستخدمة في اللعبة :

- (١) الحجر : بكسر الحاء .
- (٢) الجايبة : أي القائد .
- (٣) الجرع : نبات القرع .

سبده فيه اللعبة من جديد باختيار جديد « للجايبة » و « الحجر » .
(ملاحظة : تحتاج اللعبة إلى أرض رملية)

لعبة الطجوطجو

(فتيان - بادوات - تلعب في أى وقت من النهار)

وهي من الألعاب التي يستخدم فيها جريد النخل كمعصر أساسي للعب ويصنعها الطفل من قطعتين من الجريد إحداها طويلة (حوالي ٧٠ سم) والأخرى قصيرة (حوالي ١٥ سم إلى ٢٠ سم) ، ثم يربط الجزأين معا بشكل متعامد

هذه الأدوات يركبها الطفل عن طريق إدخال العصا الطويلة ما بين أصبع القدم الكبير (الإبهام) والإصبع الذي يليه ، مرتكزا ببقية الأصابع فوق الجزء الآخر ، ثم يمسك طرف الجريدة العليا بيد

وكل طفل عليه - بالطبع - صنع اثنتين من هذه « الركوبة » ، « الطجوطجو » كما يسمونها باللهجة السورية .
وهم - بهذا الشكل - يستخدمونها في أكثر من لعبة :
(١) إما عن طريق السباق بها لمسافات محددة .
(٢) وإما عن طريق اللعب بكرة صغيرة يتحاورون بها في شكل حر وهم راكبوا الطجوطجو .

ومن الطريف أنهم يستخدمونها في فصل الشتاء ، فأحيانا يركب الطفل ويسير بها متخطيا المياه التي تسببها الأمطار أحيانا ، وهذا - في حد ذاته - يعد نوعا من اللعب .

لعبة الجلموسة والدة

(فتيات - بدون أدوات - غنائية)

تقف الفتيات في شكل دائرة وهن ممسكات بأيديهن ، وتقف أحدهن داخل هذه الدائرة المغلقة .

تبدأ اللعبة بأن تدور الفتاة داخل الدائرة وهي تغنى :-

- الجلموسة والدة ...

المجموعة - أفتحولها الباب ده

ويتكرر الغناء الفردي والرد الجماعي إلى أن تحين الفرصة للخروج من الدائرة عن طريق فك الأيدي أو المرور تحتها خارج الدائرة بينما تحاول الفتيات منعها من الخروج .

فإذا تمكنت من الفرار لاحقتها إحدى فتيات الدائرة لإعادتها مرة أخرى ، فإذا لم توفق عادت لتقف داخل الدائرة مكانها ، وتعاد اللعبة من جديد مع الفتاة الجديدة .

ولا ينقسم العدد في اللعبة إلى مجموعات ، بل إن جميعهم يشترك فيها كمجموعة واحدة ، ويتراوح عددهم ما بين عشرة إلى عشرين طفلا .

ويتم اختيار « الحجر » قبل بدء اللعبة ثم « الجايبة » وذلك إما عن طريق الاتفاق أو عن طريق العد من واحد حتى عشرين ، والذي يقع عليه الرقم ٢٠ يكون هو الحجر ، وبالمثل للجايبة .

فمثلا إذا كان عدد المشتركين ١٥ أو ١٣ يتم العد حتى الرقم عشرين .

تبدأ اللعبة بأن تنام المجموعة - ماعدا الجايبة والحجر - على الأرض في وضع انبطاح (على البطن) ، وكل طفل مواجه لقدمي الطفل الذي أمامه وهو رافع رأسه قليلا عن الأرض .

أما الطفل الذي في أول الصف تكون رأسه في حجر « الحجر » ويداه محيطتان بوسط الحجر الجالس مربع الأرجل .
كل هؤلاء الأطفال المنبطحون يسمون بالقرع .

في هذه الأثناء يكون الجايبة واقفا خلف الحجر ، فيعد أن تجهز المجموعة ، يبدأ الجايبة بالجرى حول الصف أربع أو خمس مرات ثم يعود لنهاية الصف ليتخطاه وهو فاتح رجليه للخارج وفي أثناء ذلك يمر عليهم واحد وهو يطرق على رأس كل منهم بمنديل معقود به كمية من الرمل .

ومع كل طريقة يسأل : الجرع سبب ؟
فترد المجموعة : وبجه خيره ؟

وهكذا إلى أن يصل إلى الحجر فيسأله : الجرع طاب ؟ فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه حفنة من الرمل ، فيأخذها الجايبة ليمر بها على الأطفال مصطفا أنه يسقيهم ، بأن يرمى بجوارفهم كل طفل كمية من الرمل فيقولون له في كل مرة « مر ... مر ... مر ... ؟ فيصبح ح قائلا : يا جوعكوا يا ولادى » ويظل يكررها مع كل طفل حتى يصل إلى الحجر مرة أخرى فيسأله : الجرع طاب ؟

فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه قليلا من الرمل .. لتكرر اللعبة .

في المرة الأخيرة سأل الجايبة الأطفال وهو يسقيهم فيقولون « سكر ... سكر ... سكر » عندئذ يبدأ الجايبة في سحب الرمل الذي في آخر الصف « بعد لغة كاملة حولهم » ليذهب به إلى البيت . (وهذا البيت هو عبارة عن دائرة حددها الجايبة بإصبعه على الرمل قبل بداية اللعب) ثم يعود لسحب الرمل الذي يليه .

وهكذا ... إلى أن يصل إلى الحجر ، فاما أن يسحبه مثل الآخرين أو أن يحمله بأية وسيلة ليذهب به إلى بيته (وهو المكان الذي

أما إذا نجحت في اللحاق بها وإسائها تعود نفس الفتاة إلى داخل الدائرة مرة أخرى .

لعبة الحيرانة

(لعبة مشتركة - بادوات - يستخدم فيها بعض النداءات)

يجلس الأطفال في شكل دائرة (فتيان + فتيات) ثم يتم اختيار أحدهم عن طريق القرعة (مين يسقط في النص) ، والطفل الذي يقع عليه الاختيار للزول وسط الدائرة ، يربطون عينيه بمنديل حتى لا يرى تخيئة المجموعة ، حيث يختارون « طاقية - منديل - فردة حذاء أو شنب » ثم يضعونه في مكان ما وسط الدائرة .
والطفل الذي يتم ربط عينيه عليه أن يبحث عن هذا الشيء وهو يجو يديه وركبته .

وتساعد المجموعة زميلهم بالتصفيق في إيقاع موحد مع نداء باسم هذا الشيء كان يقولون (الطاجية ... الحيرانة) بحيث كلما ابتعد الطفل الذي بوسط الدائرة عن الشيء يهدنون التصفيق وكذلك صوت النداء ، وكلما اقترب من الشيء تعلو الصيحات ويعلو التصفيق حتى يدرك الطفل أنه يقترب أو يبتعد من الهدف . ويظل على هذا النحو حتى يعثر على الشيء . وعندئذ يختار طفل آخر و شيء آخر للاستمرار في اللعبة .

ومن الطريف أن هذه اللعبة تم جمعها في عام ١٩٦٧ في شهر نوفمبر أي بعد النكسة بأربعة أشهر ، فكان النداء الذي يصيحون به أثناء اللعبة . (موسى ديان ... لا عور ...)

لعبة اومج اومج

(فتيات - بدون أدوات)

وهي من الألعاب التي تعتمد على محاكاة البط في الحركة والشكل وأيضا الصوت .

حيث تجلس فتانان القرفصاء أمام بعضهما وقد وضعت كل منهما يديها في وسطها ، ثم تدوران حول بعضهما بحركة وثب تقلدان فيها حركة البط وهما يصدران صوتا مبجوحا وهن يرددن « اومج اومج » فإذا اقتربت إحداهن من الأخرى حاولت دفعها بيدها حتى تفقد الأخرى اتزانها وتسقط فتزول أمامها زميلة أخرى .

وإذا استمرت اللعبة وقتا طويلا دون أن تتمكن إحداهن من سباق الأخرى ، فإن مجرد وقوف إحداهما يسبب التعب - يجعل الأخرى هي الفائزة .

لعبة الغراب النوحى

وهي من الألعاب المشتركة ومن الممكن أن تنفرد بها الفتيات أو أن ينفرد بها الفتيان ، ولا يستخدم فيها أدوات ، ويصاحبها غناء من الشخصية التي تمثل الغراب . وبعد أن يختار الغراب بالقرعة ، يقف باقى المجموعة في شكل قاطرة وتكون مواجهة للغراب .

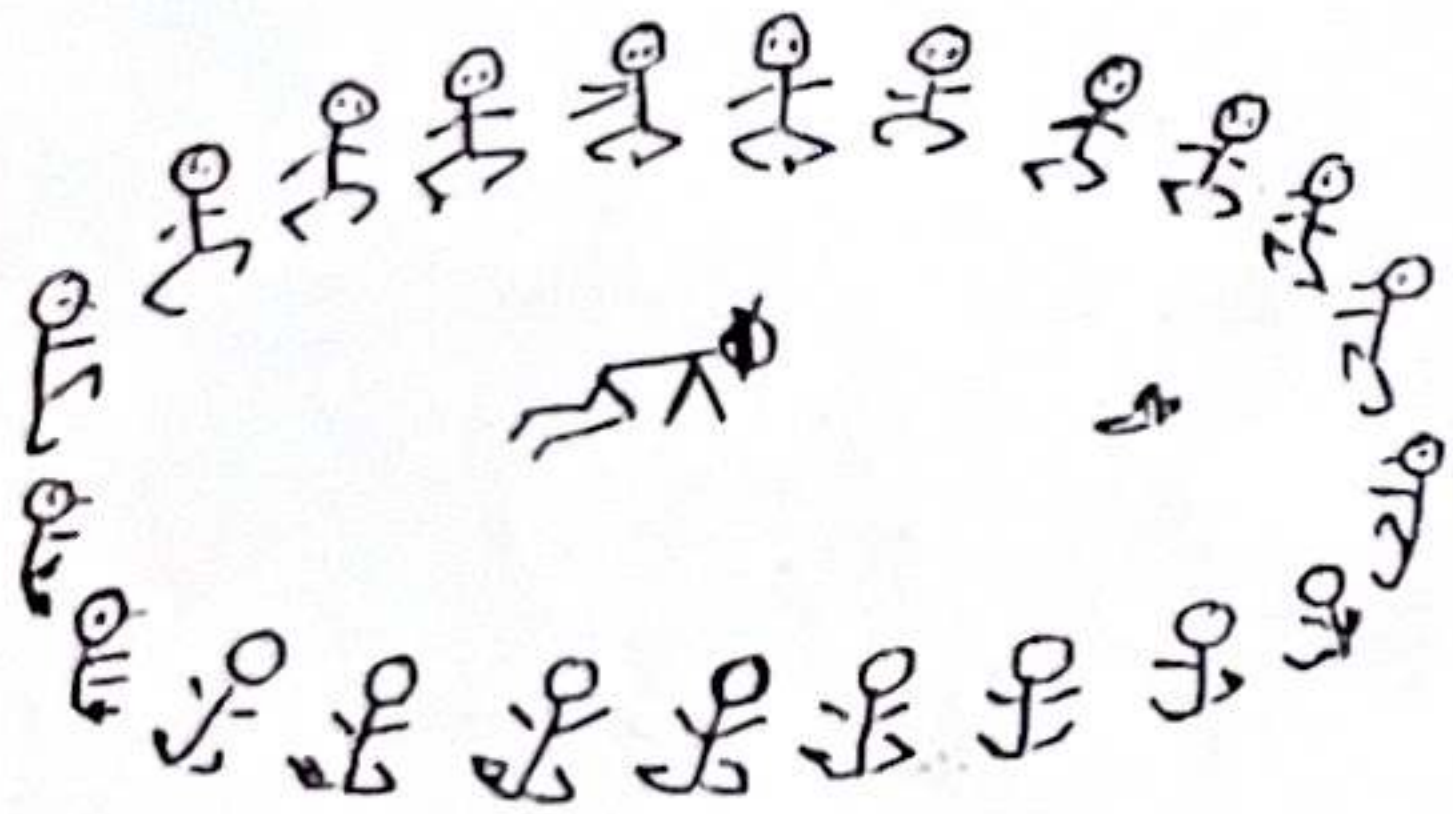
وعلى الغراب أن يحاول الإمساك بأخر فرد من القاطرة ، بينما تحاول المجموعة منع الغراب من تحقيق هدفه .

فإذا اتجه الغراب يمينا اتجهت كل القاطرة يسارا (والعكس) وتكون المجموعة ناشرة الأذرع جانبا .

وإذا نجح الغراب في الإمساك بالشخص الأخير في الصف أخذه وقاده إلى مكان قريب ثم يعود إلى المجموعة - التي نقصت فردا - لبدء المحاولة من جديد . فإذا نجح كرر المحاولة ... وهكذا حتى يتم اختطاف المجموعة كلها .

وفي أثناء اللعبة يغنى الغراب :

أنا الغراب النوحى النوحى
أخطف وأروح على سطوحى



الموسيقا الدينية فى مصر

جذورها التاريخية وخصائصها

بقلم / سليمان جميل

أولا : الموسيقا فى المعبد المصرى القديم

منذ أن تفجرت فى وجدان الإنسان المصرى القديم شرارة التأمل فى ظاهرة الأكوان السماوية التى تمثل سقف وجوده فى الأرض ، وهو يواصل تعميق تجربته الدينية وينعكس نشاطه الدينى فى ممارسات موسيقية مقدسة ومتنوعة .

والواضح من وثائق التاريخ المصرى القديم أن التجربة الدينية لدى المصريين القدماء هى التى نبعت منها كل أنشطتهم الثقافية المادية والمعنوية حيث كانوا يعتقدون أن كل شىء فى حياتهم مقدس ، لأنه صادر عن الإله ، وأن كل نشاط يؤدونه فى دنياهم إنما يتم من خلال سلوك هدفه إرضاء الإله وضمان الخلود فى « الحياة بعد الموت » فى السماء .

ولقد تصور الإنسان المصرى القديم آلهته على شكل حيوانات وزواحف وطيور ونبات ، ثم على شكل رؤوس حيوانات على جسم إنسان ، ثم تصوير آلهته مع بداية تاريخه المدون ، على شكل إنسان هو الملك المؤله فى الأرض ، والذي ينتقل عند وفاته الأرضية إلى السماء ليحيا حياة الخلود بجوار إله الشمس « رع » وهو الإله الأعظم فى ملكوته الكونى ، ذلك لأن الملك فى اعتقاد المصريين القدماء هو ابن الإله أو هو الإله نفسه .

ولقد كان لكل إقليم من أقاليم مصر إله خاص يعبد أهل الإقليم ويعتقدون فيه أنه يملك الخير والشر . وتوجد فى المتحف المصرى بالقاهرة صور لبعض هذه الآلهة المحلية منقوشة على بعض الآلات الموسيقية التى تستخدم ضمن إجراءات العبادة ،

إن الموسيقا الدينية التى مارسها المصريون القدماء داخل المعبد الفرعونى ، عمرها يحسب بالآلاف السنين ، ولقد انتقلت الخصائص الجوهرية لهذه الموسيقا من المعبد الفرعونى إلى المعبد اليهودى فى مدينة الإسكندرية ، ثم إلى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ، ومنها انتقلت إلى الأناشيد الدينية فى مصر الإسلامية محتفظة بكثير من الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد ومظاهر العبادة فى مضامين عقائدية جديدة نابعة من الدين المسيحى فى عهده القديم والجديد ، ثم من الدين الإسلامى . وهذا معناه أن التجربة الموسيقية الدينية استمرت فى مصر محتفظة بخصائصها الجوهرية على مدى تاريخ طويل متصل ، هذا ما سنلقى عليه الضوء فى موضوعات هذا المقال وهى :

- أولا : الموسيقا فى المعبد المصرى
- ثانيا : الموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بالموسيقا فى المعبد اليهودى القديم فى مصر .
- ثالثا : موسيقا الأناشيد فى مصر الدينية الإسلامية .

رقصة المولدية ... أحد مظاهر الرقص الشعبى الحديث والذي بدأته وزارة الثقافة



ومثال ذلك صورة آلهة « باست » (١) وهي تأخذ شكل رأس قطة منقوشة على اليد المعدنية لآلهة السيتر SiSTRUM وهي آلة موسيقية إيقاعية تستخدم في مصاحبة التراتيل الدينية داخل المعبد ، وبجانب الآلهة المحلية التي كان نفوذها يقتصر على مناطقها التي تعبد فيها ، اعتقد المصريون القدماء أن هناك آلهة كونية عالمية مثل الإلهة « نيوت » NUT إلهة السماء و« جب » GEB إله الأرض وشو SHU إله الهواء و« تفتوت » TEFNUT آلهة الندى أي « الهواء والرطوبة » و« رع » RA إله الشمس ، « وأوزيريس » OSIRIS إله الخلود ، و« حابي » HAPI إله النيل ، و« نون » NUN إله المحيط ولقد اعتقد المصريون القدماء أن الإله « أوزيريس » هو الذي علمهم تقديس القوانين والحياة في مجتمع إنساني نبيل ، وهو الإله الذي جاء ذكره في الروايات المصرية القديمة بأنه الإله الذي خلص المصريين من العاقبة ومن الحياة الوحشية وأنه هو الذي أعطاهم القوانين وعلمهم كيف يجعلون الآلهة وحين أخذ يجوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ في حالة واحدة إلى قوة السلاح . وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديث السلسلة والرفيقة مجعلا إياها بكل المفاتيح الخلافة التي للشعر والموسيقى . وقد جاء في كتابات المؤرخ اليوناني « بيلوتارك » أنه طبقا لما تفرقه رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف فن الموسيقى يعود إلى « مانيروس » MANERDS وهذا الاسم يعني عند المصريين القدماء « ابن الخالد أو ابن الأبدية » . كما كان المصريون القدماء يدعون « حورس » باسم إله الشعر والنغم . وهكذا اعتقد المصريون القدماء أن الموسيقى ظاهرة سماوية يحكمها قانون التناغم والتناسق المحكم الذي يحكم حركة الأجرام السماوية المتناهية الدقة في تناغمها وتناغمها .

— وفي ضوء اعتقاد المصريين القدماء بأن حياتهم الدنيوية في الأرض وحياتهم الكونية في السماء هما من خلق الآلهة الكونية وفي وقتها إله الشمس « رع » فقد أصبح المعبد المصري القديم مركزا للعبادة والحكم منذ تم توحيد قطري وادي النيل (الوجه البحري والوجه القبلي) تحت حكم الملك « مينا » حوالي سنة ٣٢٠٠ ق. م . وكان الكهنة في المعبد يمثلون الصفوة المثقفة التي يتناط بها الحفاظ على الإبداع العلمي والفني والثقافي وتطويره وتلقيه للنشء . ولقد إرتبطت الموسيقى بأجراءات المراسم اليومية المقدسة في المعبد ، وكانت علما له علاقة بعلم الفلك وهكذا أصبحت الموسيقى فنا كونيا نابعا من العقيدة الدينية الكونية للمصريين القدماء وخادما لها في نفس الوقت .

وكان أحد الكهنة يتخصص في أداء الموسيقى في المعبد وهو الكاهن « خريجات » أي الكاهن المرتل ، فهو يقوم بأداء التراتيل في مناسبات العروض الدينية داخل وخارج المعبد ، وكان يسمى كاتب « الكتاب المقدس » وكان يعد من علماء الأدب القديم .

— وقد بنى المصريون القدماء معابدهم ، لتكون مقرا وسكنا للآلهة ، وأعطوا للمعبد اسم « بيت الإله » ، وفي هذا البيت يوضع تمثال الإله الذي تؤدى له الطقوس الدينية . ويشتمل المعبد على حجرات للكهنة وحجرات للتطهير وحجرات للملابس وأخرى للأضحية وحجرات خاصة للمتشددين والرقصات وحجرات أخرى لحفظ الآلات الموسيقية . وضمن التكوين المعماري للمعبد يوجد فناء مخصص للعروض الموسيقية والراقصة المقدسة . ولكل معبد فرقته الموسيقية والراقصة المتخصصة في الخدمة الدينية فيه ، كما توجد مثل هذه الفرق أيضا في بيوت الأمراء للترفيه وإدخال السرور على الأمير وأسرته . والموسيقى في الدولة المصرية القديمة (٢) على وجه الخصوص كانت هادئة ذات أنغام خافتة (٣) تمسك روح التدين سواء أكانت في خدمة طقوس العبادة داخل المعبد أو كانت في خدمة الترويح عن النفس في بيوت الأمراء . وكانت الفرقة الموسيقية تتكون من المغنر وعازف الهارب وعازف الناي وعازف الأرغول ، ولقد تكونت هذه الفرقة الموسيقية في الدولة المصرية القديمة وهي أقدم أوركسترا في تاريخ البشرية (٥) .

— ومن بين الطقوس المصرية « الموسيقى الراقصة » طقس تحدث عنه الفيلسوف اليوناني « افلاطون » الذي زار مصر ودرس اللاهوت في معابدها - هذا الطقس هو « رقص النجوم » التي قال عنها « افلاطون » أنها لا بد أن تكون من إبداع الإله . إن التصميم الفني لهذه الرقصة ليس كطقوس التوسلية المعتادة التي يتوسل فيها الكهنة لطلب المساعدة من الإله ، إنما هو يشير إلى موضوع مختلف هو تجسيد صورة « النظام الكوني » في شكل رقصة إيمائية تؤدى عادة في فناء المعبد أمام الكهنة والأمراء فقط وليس أمام

(١) الآلهة « باست » هي معبودة أهالي إقليم « الرقازيق » ببلدة « تل بسطة » حاليا . وتأخذ شكل القطة واسمها يتكون من مقطعين هما « با » ومعناها روح و« است » ومعناها « إزيس » وبهذا فإن معنى الاسم هو «روح إيزيس » والآلهة « إيزيس » يراها المصريون القدماء دائما وسط الموسيقيين محبة للفناء والرقص تجد فيها بهجتها وسعادتها فاطلقوا عليها اسم « آلهة الخير » - وتقول بعض « متون الأهرام » إن الآلهة « رع » إله الشمس كان له سبعة أرواح ، تمثلت في القط الذي اعتبر مظهرا من مظاهر الشمس « رع » على الأرض . كما لاحظ المصري القديم أن حذقة عين القط تسع رويدا ورويدا مع دورة القمر يوما حتى ليلة نصف الشهر ثم تأخذ في الإنكماش إلى آخر الشهر ولذلك اعتبر المصري القديم « القط » رمزا للقمر أيضا .

(٢) الدولة المصرية القديمة تشتمل على ست أسر ملكية وتنقسم إلى قسمين - يشتمل القسم الأول على الأسرتين الملكيتين الأولى والثانية ويسمى « العهد القديم » ويبدأ من سنة ٣٢٠٠ إلى ٢٧٧٨ ق. م ويتكون القسم الثاني من الأسرة الملكية الثالثة حتى الأسرة السادسة ويسمى « عصر الأهرام » ويبدأ من سنة ٢٧٧٨ إلى ٢٢٧٠ ق. م .

(٣) إن أوتار آلة الهارب المصرية القديمة كانت تصنع من « لون النخل » ولذلك أصواتها خافتة ، وكذلك كانت طبيعة أصوات آلة الناي وكذلك آلة الأرغول التي كانت تعطي الصوت المنخفض في قرار النغم والذي يستمر بدون انقطاع ويسمى « صوت الأرضية » .

الجمهور . ويعتقد الكاتب « كيرستين » في كتابه ، « الرقص » - تاريخ مختصر للرقص المسرحي الكلاسيكي - يعتقد أن « رقصة النجوم » التي تحدث عنها « افلاطون » هي بناء فني من ابتكار الكهنة المتخصصين في علم الفلك في المعبد . وتؤدى الرقصة في شكل حلقة دائرية من الكهنة حول المذبح الذي يمثل « الشمس - رع » ، ويتحرك الكهنة في ملابسهم البراقة في إيقاع موسيقى منتظم من الشرق إلى الغرب وهم يؤدون إشارات بأيديهم تدور عن أشكال الأبراج السماوية ، وبعد أداء الحركة الإيقاعية كل مرة في شكل دائرة يقف الكهنة عن الحركة لحظات قصيرة للتصير عن ثبات واستقرار في الأرض في إطار حركتها الإيقاعية الكونية المنتظمة في تكرارها الأبدى . وهكذا إعتدت « رقصة النجوم » في بنائها الفني على أداء الحركات الإيمائية في إيقاع موسيقى دائري منتظم مع مصاحبة أداء الحركات التشكيلية التي يؤديها الكهنة بأيديهم تعبيرا عن أشكال الأبراج في وجودها الكوني دائم الحركة حول « الشمس - رع » حيث تمثلت الشمس على شكل مذبح أقيم في مركز حركة الكهنة الدائرية . (٤) وبجانب التعبير عن العقيدة الكونية لدى قدماء المصريين بالرقص المقدس . فإن الكهنة يؤدون طقوسا يومية في شكل أناشيد يرتلون في خدمة الإله المقيم في المعبد . وتنوع التراتيل الموسيقية تبعا لتنوع الطقوس الدينية التي يؤديها الكهنة بحسب تخصصهم ضمن موكبهم في المعبد إلى « الناوروس » لتقديم القرابين وأداء الخدمة المقدسة إلى « قدس الأقداس » . ومن هذه التراتيل ترتيلة « إيقاد النور » أي إشعال النار في المبخار ، وترتيلة « حمل المبخار » وترتيلة « السير إلى باب قدس الأقداس » وترتيلة « فضض الأختام التي على باب قدس الأقداس » ، وترتيلة « فتح باب الناوروس » ، وترتيلة « تقبيل الأرض أمام تمثال الإله » . وكان الكاهن يقوم بحرق البخور عند فتح باب الناوروس ، وينحني أمام قدس الأقداس مع مصاحبة الأناشيد . وبجانب تخصص بعض الكهنة في أداء الوظائف الموسيقية الدينية في المعبد ، تخصص في أداء تلك الوظائف أيضا عدد من الكاهنات وكن يستخدمن الآلة الموسيقية المعدنية الإيقاعية التي سبق أن ذكرناها وهي « آلة السيتروم » التي تستخدم فقط في مصاحبة أداء الطقوس الدينية . ولهذه الآلة الموسيقية قيمة دينية عالية ولذلك هي مرتبطة دائما - في اعتقاد المصريين القدماء - باسم الآلهة ، وتوضح لنا ذلك بردية ويرجع تاريخها إلى حوالي القرن الرابع قبل الميلاد وهي تحتوي على أغاني للآلهتين الشقيقتين « إيزيس » و« نفتيس » ، & ISIS NEPHTHYS وتحتوي أيضا على نص بأن « أوزيريس » OSIRIS إله الخلود لقب بعازف السيتروم الأمين .

والواضح من الوثائق التاريخية ضمن آثار « طيبة » أنه وجد في هذه المدينة تأثير الموسيقى في ممارسات الأميرات الملكيات المقدسات

زوجات الإله آمون للطقوس الدينية حيث تضمنت واجباتهن الدينية في المعبد أن يعزفن على آلة السيتروم أمام الإله . ونجد أيضا في المعبد الصغير للملكة « نفرتاري » بجوار معبد أبي سمبل الكبير مناظر دينية نرى فيها الملك وزوجته يؤديان الطقوس اللازمة للآلهة « حتحور » حيث يقوم الملك بحرق البخور بينما تقوم الملكة باعتبارها الكاهنة الأولى بعزف الإيقاعات الموسيقية على آلة السيتروم وهذه الآلة الموسيقية كما سبق أن ذكرنا مقدسة وينقش على مقبضها المعدني صورة الإلهة « باست » معبودة منطقة الرقازيق التي تأخذ شكل القطة . وينقش على نفس الآلة الموسيقية أيضا صورة رأس البقرة التي تمثل الآلهة « حتحور » لاستخدامها في معبد دندرة - محافظة قنا - وهو مقر عبادة « الآلهة « حتحور » - وتوجد في معبد دندرة غرف خاصة لطقوس التطهير وحفظ الآلات الموسيقية التي كانت تستعملها الكاهنات من النساء اللائي كن يعزفن ويقمن بالرقص والغناء مع العزف الإيقاعي على آلة السيتروم في مهرجان « الآلهة « حتحور » وهي ربة السماء والمرأة والحب والجمال عند قدماء المصريين وهي التي أطلق الإغريق عليها اسم « إفروديت » .

— ولقد كانت آلهة المصريين القدماء تتكون من مجموعات ثلاثية تضم كل مجموعة « الإله الأب والآلهة الأم ، والإله الإبن » - وكانت مجموعة الثلاث الإلهي المقدس في طيبة تتكون من « الإله آمون ، والإله « موت » ، والإله الإبن « خنسو » (٥) . وكان للموسيقى دور مهم في الموكب الدينية الاحتفالية التي كانت تقام بمناسبة أعياد آلهة المصريين القدماء ، وما زالت مظاهر هذه الاحتفالات القديمة والآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد المستخدمة فيها باقية ومستخدمة في احتفالات المصريين بموالد القديسين وأولياء الله الصالحين . وستناول في ضوء المقارنة تقديم شرح لإحتفال المصريين القدماء بعيد « إيت » في مدينة طيبة ، وإحتفال المصريين في الوقت الحاضر بمولد الشيخ « يوسف أبو الحجاج » في نفس المدينة التي تسمى الآن « الأقصر » .

الإحتفال بعيد « إيت » :

(٤) كانت الرسومات والنقوش الحائطية الفرعونية تصور الواقع الموسيقي حريا في حالة الغناء أو العزف وذلك لاعتقاد المصريين القدماء بأنهم سيستخدمون أدواتهم مرة ثانية عندما يتقلون إلى الخلود في السماء وفي الرسوم الخاصة بآلة الهارب والعود وطريقة العزف عليهما كذلك في تصنيع آلات نفخ مماثلة للآلات التي تم الحصول عليها من المقابر الفرعونية تمكن الباحث الموسيقي الألماني « هانز هيكممان » من التعرف على المسافات الموسيقية بين درجات أنغام السلم الموسيقي المصري القديم الذي يمر مرحلة السلم الخماسي المنظم ثم السلم الكامل وهو الثماني النغمات .

(٥) هذا الثلاث الإلهي TRIAD انتقل بصورة مختلفة في العقيدة المسيحية شكل في التوحيد « الأب والإبن والروح القدس إله واحد » . والكنيسة القبطية الأورثوذكسية تؤمن بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح . انظر كتاب تطور الفكر والدين في مصر القديمة تأليف : جيمس هنري .

إيت هو اسم آلهة «الجبالي والولادة». ولهذا الآلهة معبد يقع في إطار معبد الكرنك الكبير وهو مقر الثلاث الإلهي المقدس الذي يضم (الإله آمون، والآلهة موت، والإله خنسو). وكانت عادة الملك «الإله» أن يجتمع بالملكة «الآلهة» في عيد أول السنة الجديدة في معبد الأقصر الذي أطلق عليه اسم «إيت رسي» أي الحرم الجنوبي لأمون. وهكذا كان يخرج الإله آمون من مقره بمعبد الكرنك متجها إلى معبد الأقصر في موكب احتفالي مقدس ليجتمع بالملكة الإلهة لينجب نسل إلهيا.

وتوجد نقوش في بهو أعمدة الملك أمنتب الثالث في معبد الأقصر ترجع إلى عهد الملك «توت عنخ آمون» توضح لنا تفاصيل إحتفال هذا الملك ممثلا للإله آمون في رحلته من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر للإقامة فيه بعض الوقت خلال الشهر الثاني من العام الجديد - فصل الفيضان - وهو شهر بابة^(٦). ويبدأ الإحتفال طبقا للصور المنقوشة في معبد الأقصر بتقديم القرابين للثلاث الإلهي لمدينة طيبة المكون من «آمون وموت وخنسو»، كما ترى في النقوش صورة القرابين في مقصورات بها تماثيل الثلاث الإلهي وأمامها الملك «توت عنخ آمون» وهو يحرق البخور، ثم يخرج الكهنة في شكل أربع فرق يحملون على أكتافهم قاربا يحتوي في وسطه على «ناووس» بداخله تمثال من الخشب «للإله آمون» وقوارب أخرى بها «آلهة موت» و«الإله خنسو»، ويتجه الكهنة وهم يحملون هذه القوارب إلى الشاطئ الشرقي للنيل. وأمام كل مركب حملة المراوح وأمام حملة المراوح يمشى حارق البخور وفي يده مبخرة يتصاعد منها الدخان الذي تشيع منه رائحة مقدسة^(٧).

ويتقدم الموكب عازف النغير^(٨) وعازف الطبل بينما يسير فرعون «الملك» خلف الموكب الرئيسي الذي يحمله الكهنة وهو موكب «الإله آمون» وعندما يصل الموكب إلى النيل يضع الكهنة المراكب المقدسة على ظهر مراكب كبيرة راسية على الشاطئ. ثم يبدأ الموكب النهري متجها نحو معبد الأقصر، بينما يشاهد موكب آخر في الطريق البري الموازي للنيل يضم في المقدمة كاهنا وكاهنة يعزفان الإيقاع الموسيقي بألة السيتروم والكاسات النحاسية يليهم الجنود في صفوف منتظمة بحراهم ودروعهم ومن بينهم فصيلة حملة الأعلام وأمامها عريتان ملكيتان، وفي آخر الموكب يسير الكهنة ومعهم عازف على آلة العود، وخلف كل هؤلاء تسير الجموع الغفيرة من أهالي طيبة والبلدان المحيطة بها وهم يغنون ويرقصون إحتفالا «بأمون» بتقديمهم كاهن يغنى نشيدا تمجيذا «للإله آمون» بينما الأولاد الصغار يصفقون في فرح وهم يصيحون «يا آمون يا آمون»، وعندما يصل الموكب النهري إلى الشاطئ المقابل لمعبد الأقصر، يحمل الكهنة المراكب المقدسة ويخرجون بها من المراكب الكبيرة يتقدمهم عازف النغير وعازف الطبول ويدخلون معبد الأقصر بين هتافات الأهالي وتهليلهم بينما

يقف عند باب معبد الأقصر عدد من الكاهنات والمعنيات والراقصات. وبعد دخول المراكب المقدسة إلى المعبد يدخل الأهالي يقدمون القرابين (لثلاث الإلهي المقدس) ويلتصمون منه البركة. وخارج المعبد يقضى الأهالي طيلة اليوم يشربون البيرة ويأكلون الأطعمة التقليدية في فرح وغناء ورقص داخل خيم تقيهم حرارة الشمس. وكانت إدارة المعابد في مثل هذه الأعياد توزع القرابين التي وردت للمعبد على الفقراء حتى يكون الفرح شاملا والسرور يملأ قلوب الجميع.

إن الموسيقى في الموكب الإحتفالي بعيد «إيت» أخذت شكل الإنشاد الفردي الذي يؤديه الكاهن كما أخذت شكل الإنشاد الجماعي الذي يؤديه الأهالي، ذلك بجانب أداء الرقصات بمصاحبة الأغاني والآلات الموسيقية المستخدمة وهي الطبل ذات الجانبين والعود والنغير، وبهنا نوضح أن الموسيقى المستخدمة في أن هذه الإحتفالات ذات طبيعة مقدسة ذلك لأن المصري القديم كان يعتقد أن الصوت الموسيقي ظاهرة إلهية ولذلك استخدم بعض الآلات الموسيقية لتصاحب الملك المؤله الأرض وهو في موكبه الذي يحمله عند وفاته، ليسبح به في رحلته في الفضاء صعودا إلى السماء، ليستقر مع إله الشمس «رع» في حياة الخلود. وكان المصري القديم يعتقد أن وجود الآلات الموسيقية ضمن محتويات المركب التي تصعد بالملك الإله إلى السماء، إنما لها قوة سحرية تساعد على تذليل العقبات التي قد تعترض هذه المركب في رحلتها الكونية إلى العرش الكوني للإله «رع» - ويوجد نص مصري قديم يشير إلى أن الملك الميت كان ينشد أنشودة سحرية في حمد إله الشمس «رع» من شأنها أن تسهل الطريق إلى صداقة كاملة مع هذا الإله. هذا وإن آلات الإيقاع مثل آلة السيتروم والأجارس والكاسات كانت أهم الآلات الموسيقية ذات القوة السحرية التي كان يختار منها ما يصاحب الملك في رحلته بمركب الشمس إلى السماء. ولما زالت هذه الآلات الموسيقية مستخدمة حتى الآن في إجراءات العبادة في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.

(٦) شهر بابة هو الشهر الثاني بعد شهر «توت» وهو الشهر الأول الذي تبدأ به السنة القبطية.

(٧) يذكر في (مسقولية الباب ٣٨) من كتاب المسقولية الذي تحدد زمن استخدام كتب طقس في الكنيسة القبطية بمتصف القرن الثاني - يذكر رفع البخور كطقس عالي الكرامة جدا، فقد نصت المسقولية أن الذي يخر الهيكل هو الأسقف بنفسه وليس الكاهن، فبعد ما يدور حول المذبح ثلاث دورات معطيا الكرامة للثلاث المقدس يسلم البخور للكاهن ليحيط بها الكنية. (كتاب دراسات في التقليد الكنسي - رسالة بيتاكرس جلوان - الكتاب الرابع). (٨) النغير هو آلة نفخ معدنية (من الذهب والفضة) وجدت في مقبرة «توت عنخ آمون».

كما أن الكاسات النحاسية وآلات الطبل الكبير بصفة عامة وآلات الدفوف المستديرة على وجه الخصوص ما زالت تستخدم حتى الآن كآلات ذات طبيعة مقدسة في موكب الطرق الصوفية الإسلامية. كما أن إنشاد الحان السيرة النبوية في القرية المصرية ما زال يؤديه المنشد بمصاحبة الكاسات المعدنية وآلة «السلامية» وهي نوع من آلة الناي مصنوعة من أنبوبة من «الغاب» قطر فوهتها أكبر من قطر فوهة آلة الناي، كما أن آلة السلامية بها ستة ثقب لإصدار درجات أنغام اللحن بينما آلة الناي بها سبعة ثقب لإصدار هذه الألحان. ومن قديم الزمن فإن آلة السلامية وغيرها من الآلات المصنوعة من شجرة «الغاب» التي تنتمي جميعها إلى «آلة الناي» وهي آلات موسيقية ذات طبيعة دينية موروثية منذ التاريخ المصري الفرعوني، حيث كانت آلة الناي آلة موسيقية يعزف عليها الإله، وتوجد لوحة قديمة موجودة في متحف أكسفورد يرجع تاريخها إلى سنة ٣٠٠٠ ق.م وفي هذه اللوحة نقوش تصور «الإله» في شكل الحيوان «ابن آوى» يعزف على آلة الناي بينما الزرافات وحيوانات أخرى ترقص على أنغام الناي - والمعروف أن الحيوان «ابن آوى» كان يرمز إلى إله مصري قديم هو «إله الغرب» حيث تغرب الشمس.

هكذا كانت الموسيقى ظاهرة صوتية كونية إعتقد الإنسان المصري القديم أنها من إختراع الإله وأن الإله «تحت» كاتب الآلهة ومقسم فصول السنة ومعلم العلوم هو الذي اخترع الموسيقى كما إعتقد الإنسان المصري القديم في ضوء تقديسه لظاهرة الصوت أن الجسم العادي المادي للميت يمكن أن يتحول إلى صوت بإرادة الإنسان.

الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» :

إن الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» يبدأ من مسجده الذي يقع على الجناح الشرقي لهو الأعمدة الذي بناه «رمسيس الثاني» بمعبد الأقصر، وداخل المسجد يوجد ضريح الشيخ «يوسف أبو الحجاج» وفوق الضريح يوجد مركب معلق مزدان بالألوان، وهو المركب الذي يحمله جماعة من بعض أعضاء الطرق الصوفية^(٩) بعد أدائهم الصلاة ويضعونه على عربة ويربطونه بالحيال ثم يسحبونه ويسرون به في موكب يضم جنود الجيش والبوليس ومشايخ الطرق الصوفية^(١٠) وهم ينشدون أناشيد الأذكار بمصاحبة الدفوف بينها جماعات من الأهالي من مدينة الأقصر والبلاد المجاورة يؤدون تمجيذا للشيخ «يوسف أبو الحجاج»^(١١).

وكانت مركب هذا الشيخ التي كان رجال الطرق الصوفية يحملونها في الموكب إحتفالا بمولده، هي التي كانت تنقله من مسجده بمعبد الأقصر إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج^(١٢) بمصاحبة الأناشيد الصوفية التي يؤديها أعضاء الطريقة الدندراوية).

في ضوء المقارنة السابقة بين إجراءات الإحتفال بعيد الإله آمون في طيبة المعروفة بعيد «إيت» وإجراءات الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» في مدينة الأقصر يتبين لنا أن التقاليد الموسيقية في الإحتفالين متشابهة مع اختلاف في العقيدة الدينية، وأن الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد التي كانت مستخدمة في إحتفال المصريين القدماء بعيد «إيت» هي نفس الآلات وأشكال الإنشاد التي يستخدمها المصريون الآن في إحتفالهم بأعياد القديسين المسيحيين أو في إحتفالهم بموالد أولياء الله الصالحين المتشرة أصرحتهم في مختلف أنحاء مصر، ذلك بجانب أن الآلات الموسيقية الإيقاعية ذات الطبيعة المقدسة التي كانت تستخدم في المعبد المصري القديم قد إنتقلت إلى نفس الكنيسة القبطية الأورثوذكسية، كما إنتقلت إلى نفس الكنيسة تقاليد الألحان الفرعونية في إطار الطقوس الجديدة الملائمة للعقيدة المسيحية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.

ثانيا : الموسيقى في

الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بموسيقا المعبد اليهودي القديم في مصر

كانت مدينة الإسكندرية في بداية دخول المسيحية إليها على يد الرسول مرقس الذي أسس كنيسة الإسكندرية سنة ٦٢ ميلادية - مركزا عالميا لعلوم وفنون الحضارة المصرية القديمة ومجمل حضارات البحر الأبيض المتوسط في ظل حكم اليونانيين البطالة لمصر الذي بدأ سنة ٣٠٤ ق.م.

وكان «المعهد القديم» قد ترجم في مدينة الإسكندرية من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية بناء على طلب الحاكم اليوناني البطلمي لمصر «بطليموس فيلادلفوس» حوالي سنة ٢٨٢ ق.م. وقام بهذه الترجمة اثنان وسبعون حبرا من أبحار اليهود. ومع انتشار المسيحية في الإسكندرية قام العلامة «بتيوس» رئيس

(٩) هذا المشهد مشابه لمشهد الكهنة وهم يحملون المركب وبها تمثال «الإله آمون» في الإحتفال بعيد «إيت» في مدينة طيبة «الأقصر حاليا».

(١٠) الطريقة الصوفية الرئيسية في محافظة قنا والتي تشمل مركز الأقصر هي «الطريقة الدندراوية».

(١١) يقابل ذلك النشيد - نشيد تمجيد الإله آمون الذي كان يؤديه الكاهن في عيد إيت - في الموكب من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر.

(١٢) بينما كانت المركب تحمل الشيخ «يوسف أبو الحجاج» إلى مكة لأداء فريضة الحج، فإن مركب الإله آمون في عيد «إيت» كانت تنقله من مقره بمعبد الكرنك إلى الحرم الجنوبي بمعبد الأقصر لينجب نسل إلهيا. أما الأناشيد الصوفية الدندراوية فهي في شكلها النغمي والإيقاعي قديمة ومستخدمة حتى الآن في أغاني أهالي واحة سيوة، والمعروف أن واحة سيوة كانت أيضا مقرا لعبادة الإله آمون حيث توج «الإسكندر الأكبر» إنا للإله آمون في معبد آمون في واحة سيوة.

المدرسة اللاهوتية في الإسكندرية في أواخر القرن الثاني الميلادي بمساعدة تلاميذه وفي مقدمتهم «أكليمنطوس الاسكندرية» بترجمة الكتاب المقدس من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية. ولقد ازدهرت في مدينة الإسكندرية البحوث الفلسفية واللاهوتية ومن بينها علوم الموسيقى المرتبطة بالفلسفة واللاهوت وعلوم الفلك التي نقلها فلاسفة اليونان القدماء من معابد مصر، ومن أهم هؤلاء الفلاسفة الفيلسوف والعالم الرياضي والفلكي «فيثاغورس» الذي عاش في الحقبة بين سنة ٥٨٠، ٥٠٠ ق. م. وزار مصر حيث درس علوم الفلك والموسيقى واللاهوت في معابد مصر لمدة اثنين وعشرين عاما وأصبحت هذه الدراسات الموسيقية الفلكية واللاهوتية فيما بعد هي الدراسات الأساسية لعلماء الموسيقى والفلسفة في مدرسة الإسكندرية^(١٢)، وأساسا لتطوير علوم الموسيقى في أوروبا لقرون طويلة بعد الميلاد بفضل علماء الحضارة الإسلامية الذين نقلوا إلى أوروبا - في العصور الوسطى - علوم اليونان الموسيقية الفلكية مع إضافات نظرية من إبتكارهم إليها. ولم يكن أبناء الشعب المصري الأوائل الذين دخلوا في الديانة المسيحية على دراية أو احتكاك بالدراسات الموسيقية النظرية والفلسفية التي كان يتناولها علماء مدرسة الإسكندرية في ضوء دراساتهم للتراث الموسيقي العلمي واللاهوتي الذي ورثوه من المعبد المصري القديم. وإنما كانت الجماهير المصرية في بداية اعتناقها للمسيحية على دراية عملية بالأنشيد الطقوسية التي كانت مستخدمة في المعبد الفرعوني وأنواع الموسيقى المتداولة بين أبناء الشعب المصري خارج هذا المعبد. وجميع هذه الأنواع الموسيقية كانت تستخدمها أيضا جماعات اليهود المتسكة التي كانت مقيمة في مدينة الإسكندرية وأنها أخرى من أقاليمة مصر. وكان من بين هذه الجماعات علماء من اليهود مشتغلين بالعلوم والفلسفة واللاهوت وعلى دراية بما يجري في هذا المجال في مدرسة الإسكندرية، وهؤلاء العلماء هم الذين ترجموا «المعهد القديم» من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية كما سبق أن ذكرنا. وذلك ما جعل الباحثين الموسيقيين الأوروبيين يذكرون في دراساتهم التاريخية أن الكنيسة المسيحية منذ مراحل تكوينها الأولى قد أخذت تقاليدها الموسيقية التبعية من المعبد اليهودي. وقد أغفل هؤلاء الباحثون الموسيقيون تناول مراحل تاريخية أقدم من المعبد اليهودي إنتقلت فيها الموسيقى الدينية من مصر الفرعونية إلى طقوس العبادة اليهودية كما شاع إستخدامها في الديانة اليونانية

(١٣) «ببليوس كلوديوس» عالم جغرافي رياضي موسيقي فلكي أمضى حياته العملية والعلمية في الإسكندرية وهو الذي أضاف إلى أسماء المقامات الموسيقية اليونانية أسماء المقامات الموسيقية التي كانت شائعة في البلاد الخاضعة للإمبراطورية اليونانية ومنها مصر. ومن أهم مؤلفاته مؤلفة الموسيقى تحت عنوان «الهارمونيات» وهو يتكون من ثلاثة مجلدات تضم دراسة نقدية لنظرية «فيثاغورس» الذي درس الموسيقى في مصر قبل إنشاء مدرسة الإسكندرية.

القديمة قبل دخول المسيحية في اليونان في القرن الأول الميلادي. فمن المعروف تاريخيا أن جماعات قبائل اليهود قد عاشت في مصر لأجيال طويلة ومن أبناء هذه الجماعات ولد النبي «موسى عليه السلام»، ومعروف في التاريخ أنه نشأ وترعرع في البلاط المصري الفرعوني، واكتسب كثيرا من المعارف المدنية والعسكرية والسياسية واللاهوتية بحكم وجوده في البلاط الملكي المصري^(١٤)، كما تعلمت جماعات اليهود التي عاشت في مصر في أجيال طويلة في مصر كثيرا من الأسس العلمية التطبيقية في راحة البناء والحرف اليدوية والفنون ومن أهمها الموسيقى، كما أثروا كثيرا بأفكار وطقوس العبادة المصرية القديمة التي كانت مرحلة تمهيدية لرسالة التوحيد التي جاءت في شكل «إخناتون»^(١٥). ثم جاءت في شكل «وحى إلهي» مع موسى عليه السلام وكان من آمن بها وهم «كهنة فرعون»

ونوضح لنا المزامير في «المعهد القديم» إستخدام اليهود آلات الموسيقى في مصاحبة الإنشاد بالصوت البشري في الديانة ولقد تعلم اليهود في أثناء إقامتهم في مصر العزف على آلات الموسيقى المصرية مثل «الهارب والعود» و«كالات موسيقية» وآلات النفخ مثل المزامير (النفخ والناي) والآلات الإيقاعية والكاسات والدفوف والمصفقات. ومع خروج النبي موسى السلام وجماعات اليهود من مصر نقلوا معهم الآلات الموسيقية والآناشيد الدينية ومنها أناشيد «إخناتون» التي يرى الباحثون في تاريخ الديانة أن اليهود طوعوا مضامين نصوصها لأهدافهم الدينية، وأوضح في «مزامير داود» التي جاءت بعد «إخناتون» بحوالي ألف وواضع في سفر الخروج ما يشير إلى إنشاد اليهود للترانيم والعزف على الدفوف عند خروجهم من مصر^(١٦).

وإذا كانت جماعات اليهود التي استقرت في مصر قد استخدمت التقاليد الموسيقية المعبدية المصرية في العبادة اليهودية، إلا أنه من

(١٤) «المعهد القديم» سفر الخروج رقم ١٥ (الرب يملك الدهر والأبد. فإن خيل فرعون دخلت بمركباته وفرسانه إلى البحر. ورد الله عليهم ماء البحر. وأما بني إسرائيل فمشوا على اليابسة في وسط البحر. فأخذت مريم النبيه أخت هرون الدف بيدها. وخرجت جميع النساء وراهما بدفوف ورقص. واجابتهن مريم وبنسوا» للرب فإنه قد تعظم. الفرس وراكبه طرحهما في البحر).

(١٥) «إخناتون» هو أمينحتب الرابع (١٣٧٩ - ١٣٦٢ ق. م.) نال ياله واحد بسطر على العالم بأسره ولا شريك له وتنتل قوته في قرص الشمس المضيء المتوهج «أتون» ولملك غير اسمه من «أمنحتب» ومعناه «أمن راض» إلى اسم «إخناتون» ومعناه «أتون راض» وحرم عبادة الآلهة الجديد «أتون» في شكل هائل، قائلا أنه كان في كل شيء، ونظم الأنشيد في مدحه قائلا (حين تستريح تغفو الأرض في ظلام كأنها ميتة، وتخرج الأسود من كهوفها، والشياطين من أوكارها، وتضمت الأرض صمت القيور، حتى تغلف بسهولة فيتنزق الظلام، ويستيقظ الناس فيمتثلون، ويعرفون أيديهم ليعبدوا إلهك، ثم تنهمك الأرض كلها في العمل...)

المهم أن نوضح أن الآلات الموسيقية وعناصر السلالم الموسيقية، وكثيرا من أشكال الإنشاد التي استخدمت في مصر القديمة كانت إبتكارا وإبداعا متفاعلا متبادلا والتأثير بين الحضارة القديمة وحضارة بين النهرين «العراق» وحضارة منطقة الشام (سوريا ولبنان وفلسطين) وحضارات الشرق الآسيوي من فارس مروراً بالهند حتى الصين. وكان التنوع الموسيقي في بلدان هذه الحضارات ينعكس في أساليب الأداء والتصور الموسيقي ولكن درجات التشابه في هذا التنوع كانت وما زالت أكثر من درجات الاختلاف. ولقد بلغ استخدام اليهود للآلات الموسيقية ذات الأصول المصرية القديمة خصوصا آلة (الناي) قمة ازدهاره في عهد النبي «داود» وتوجد حتى الآن في مصر «آلة ناي» تسمى «عقلة داود» مستخدمة في القرية المصرية في الإنشاد الصوفي الإسلامي وكلمة «عقلة» تطلق على القطعة المأخوذة من شجر «البوص» التي تصنع منها آلة الناي. هذا وأن «عقلة ناي داود» طويلة لكي تعطى طبقة منخفضة تسمى «قرار» وهي مأخوذة من «الناي الطويل» الذي استخدم في مصر مما يؤكد استخدام المصريين القدماء لطبقات الصوت المنخفضة «القرار» في ألحانهم الدينية في المعبد^(١٧). وهكذا فلقد أخذ اليهود استخدام طبقة «القرار» في إنشاد المزامير والنصوص الدينية الأخرى في شكل الإنشاد الفردي أو «تيفوني» أو «التجاوي»^(١٨) من الموسيقى الدينية المصرية القديمة. وأصبحت هذه الأشكال الإنشادية الدينية تراثا موسيقيا مشتركا في المعبد اليهودي والكنيسة المسيحية والمسجد. ولقد كانت هذه الأشكال الإنشادية شائعة الإستخدام في كل الكنائس المسيحية في مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين وبلاد شمال أفريقيا وآسيا الصغرى واليونان وروما في البداية وغيرها من البلدان الأخرى التي انتشرت فيها المسيحية لهجاتها الإنشادية الموسيقية الخاصة النابعة من اللغات المتباعدة وأيضا من خصائص التعبير الذاتي المتميز من وجدان شعوب هذه البلدان.

ولما كانت اللغة اليونانية هي السائدة الإستخدام في أداء نصوص المعهد القديم والمعبد الجديد، فقد مرت الكنيسة القبطية بتجربة تطويع ألحانها الطقوسية الموروثة من المعهد المصري القديم لأبعاد الصوت ونبر الإيقاع في اللغة اليونانية كما مرت بنفس التجربة لتطويع ألحانها الموروثة لتلائم مع النصوص الدينية المسيحية بعد أن ترجمت من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية ثم إلى اللغة العربية.

ولقد أخذت كنيسة روما تقاليدها الموسيقية في مراحل نشأتها الأولى من كنيسة سوريا وكنيسة أورشليم وغيرها من كنائس الشرق. كما كونت كنيسة «بيزنطة» وهي مركز المسيحية في الشرق وعاصمة

(١٦) استخدم المصريون القدماء نوعين من آلة الناي هما آلة الناي القصير - والناي الطويل الذي يعطى طبقة النغم المنخفضة بينما الناي القصير يعطى طبقة النغم الحادة - وتوجد نماذج أصيلة من هذين النوعين في «الناي» في القسم الموسيقي بالمتحف المصري بالقاهرة.

الإمبراطورية الرومانية الشرقية تقاليدها الموسيقية من موسيقات الحضارات القديمة في حوض البحر الأبيض المتوسط. وكانت كنيسة روما تسعى دائما إلى قيادة الكنائس المسيحية في العالم، وبذلك جهدا لتوحيد الطقوس الموسيقية على مستوى العالم المسيحي، وكان ذلك أمرا صعبا خصوصا في مواجهة السيطرة على الطقوس الموسيقية المستخدمة في الكنائس المسيحية الشرقية التي تعد المصدر الموسيقي الذي نبتت منه موسيقا الكنيسة.

ولقد بدأت الكنيسة في إيطاليا بلورة طقوسها الموسيقية الخاصة من صميم الموسيقات الشرقية في شكل «التراتيل الموقع» الذي ينسب إبداعه إلى «أمبروز» أسقف كنيسة «ميلانو» الذي عاش قرب نهاية القرن الرابع الميلادي. وقد جاء من بعده البابا «جريجور الأكبر» الذي تولى البابوية من (سنة ٥٩٠ إلى سنة ٦٠٤ م) وهو الذي ينسب إليه أنه وضع أسس المقامات الموسيقية إضافة إلى أسس المقامات التي وضعها الأسقف «أمبروز» وأتخذت أساسا ألحان الإنشاد الكنسي في العصر الوسيط - ويرى المؤرخ الموسيقي «تيودور فيني» في كتابه تاريخ الموسيقى أنه من غير المقبول احتمال أن المقامات الموسيقية التي اتخذتها الكنيسة الرومانية أساسا لصياغة ألحانها هي من إبتكار اثنين من رجال الدين هما «أمبروز» و«جريجور الأكبر» ذلك لأن أصول هذه المقامات الموسيقية موجودة في الموسيقى الاغريقية. ونحن نضيف أن الموسيقى الاغريقية الأقدم من الموسيقى الرومانية مستخلصة من موسيقيا

(١٧) المزمور السادس في العهد القديم يشير لإمام المغنين باستخدام الآلات الوترية في طبقة «القرار» كما أن استخدام طبقة القرار نجده أساسيا في إنشاد القداس في الكنيسة القبطية حيث يبدأ في الأنغام المنخفضة ثم يصل بالتدريج إلى الأنغام المرتفعة - تسجيل القداس الباسيلي بإشراف الأستاذ راجب مفتاح - معهد الدراسات القبطية، كذلك نجد استخدام طبقة القرار أساسيا في إنشاد الحضرة الصوفية في المسجد (تسجيل إنشاد الحضرة الصوفية طبقا بالطريقة الصوفية الحامدية الشاذلية بسجد الحسين - بحث تأليف سليمان جميل - الناشر مكتبة الكليات عام ١٩٦٩ ويرجع استخدام طبقة قرار النغم كأساس للإنشاد الديني إلى أن هذه الطبقة النغمية المنخفضة تثير طبيعتها الصوتية - ذات التردد البرنزي الكمي القليل - تثير في الإنسان الاحساس بالعمق في الزمن الذي يقابل الإحساس بالعمق في المكان. ومن هذا الاحساس بالعمق تتجسد لدى الإنسان حالة الاحساس بالرهبة والخشوع وهي الحالة التي تدعم بل تنشئ العلاقة الروحية بين الإنسان وخالقه.

(١٨) الإنشاد الاتيفوني هو الإنشاد المتبادل بين مجموعتين من المنشدين والإنشاد التجاوي هو الإنشاد المتبادل بين منشد منفرد ومجموعة من المنشدين ويسمى في الاصطلاح الموسيقي العربي (إنشاد المنشد المنفرد ويطاقت) ولقد وجد هذان النوعان من الإنشاد داخل المعبد المصري القديم وخارجه كما سبق أن شرحنا في احتفالات أهل طيبة «الأقصر» بعيد «إيت» كما سجل لنا الوثائق التاريخية وجود هذين النوعين من الإنشاد في عروض العقيدة «الأوزيرية» التي كانت تمثل في «إيدوس» وخلال الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد، وهي تحكى كيف تأثر أشياء «أوزيريس» وكيف جمعتها أخته وزوجته «إيزيس» ثانية. وهذه الاحتفالات الأوزيرية تشبه في طقوس الإنشادية الإتيقونية والتجاوية والانفرادية احتفالات «آلام المسيح» في الكنيسة القبطية. أنظر كتاب المسرح المصري القديم تأليف «اتين ديوتون» - ترجمة د. ثروت عكاشة - الكتاب العربي للطباعة والنشر عام ١٩٦٧.

المعبد اليهودي المصري وأيضا من موسيقا الكنيسة القبطية وجميع هذه الموسيقات مستخلصة أصلا من الموسيقا الفرعونية

في ضوء هذه الحقائق التاريخية التي تدعمها الوثائق الموسيقية المنقوشة على جدران المقابر والمعابد المصرية القديمة يتبين لنا كيف كان الموسيقى المصري منذ الدولة المصرية القديمة (٣٢٥٠ - ٢٢٧٠ ق م) يستخدم الإنشاد الديني ويقود هذا الإنشاد بإعطاء إشارات بيده توضح للعازفين مسار حركة الألحان صعودا وهبوطا كما توضح المسافات بين درجات النغم وفترات السكوت ، وقد عرفت هذه الإشارات بأنها « التدوين الموسيقي في الهواء » وتسمى في الاصطلاح الموسيقي الأوربي « خيرونوميا » ويرى الباحث الموسيقي الألماني « هانز هيكممان » أن « الخيرونوميا » انتقلت من المعبد المصري القديم إلى الكنائس المسيحية وارتبطت في العصر الوسيط بطريقة التدوين المعروفة « بالتوميس » وأن « الخيرونوميا » ما زالت مستخدمة لدى قائد الانشاد في الكنيسة القبطية ولقد أثبت الباحث « هانز هيكممان » هذه النتائج في ضوء تحليله لإشارات المعنى المصري القديم للعازفين على الآلات الموسيقية التي تسجلها النقوش والرسومات الحائطية تسجيلا واقعيًا^(١٨) ومقارنة هذا التحليل بطريقة الإشارات التي يؤديها أحد قادة الإنشاد الكنسي القبطي المشهورين خلال أربعينات القرن الحالي وهو المعلم « ميخائيل » - ولقد انتقلت هذه الطريقة الإرشادية المؤداة باليد لتوجيه المنشدين لمعرفة مسار الألحان من مصر القديمة إلى كنائس الشرق والغرب^(١٩) ، وأيضا ما زالت مستخدمة لدى جماعات الإنشاد في الطرق الصوفية الإسلامية . ولقد واصل الباحث الموسيقي « هانز هيكممان » دراساته للموسيقا المصرية القديمة في ضوء تحليله للتكوين الصوتي للآلات الموسيقية المصرية القديمة التي عثر عليها البحث عن الآثار في المقابر المصرية الفرعونية - وقام بتصنيع آلات نفخ مطابقة لآلات النفخ المصرية القديمة واكتشف من دراسة هذه الآلات الموسيقية طبيعة السلم الموسيقي الذي تؤديه هذه الآلات ، كما اكتشف مساحتها الصوتية التي تحتوي على السلم الثماني للدرجات النغمية وهو السلم الذي يحتوي على المسافة الموسيقية الثامنة والخامسة والرابعة كركائز لبنائه النغمي ، هذا البناء الذي يحتوي أيضا على مسافات موسيقية أخرى . ولقد انتقل هذا التكوين النغمي السلم من مصر القديمة إلى الاستخدامات الموسيقية في العبادة اليهودية والمسيحية وأصبحت المسافة الموسيقية الرابعة في السلم الموسيقي هي الثامنة الاستخدام - حتى الآن - في قفلات ألحان الإنشاد الديني في المعبد اليهودي والكنيسة المسيحية والمسجد الإسلامي على مستوى العالم .

وفي ضوء هذه الحقائق الموضوعية في التسلسل التاريخي يبدو طبعيا أن الكنيسة القبطية أخذت في بدء تكوينها بعض أشكال العبادة والتقاليد التي كانت مستقرة لدى جماعات اليهود المتسكة في مدينة الإسكندرية . ويقول الأب « متى المسكين » عن تلك الجماعات (كان

بسبب تنصر هذه الجماعات اليهودية المتسكة والمتسكة بروح العبادة والصلوات أثر كبير على نوع البداية التي بدأتها المسيحية في مصر ، لأن دخول هؤلاء اليهود المتسكين إلى المسيحية مهد لتقبل أعين معاني العبادة واستلام التقليد الرسولي بتدقيق ، وقبول تفسيرات العهد القديم باستنارة والتسك بصلوات الساعات التي كانت جارية في الطقس القديم ، مع بعض الطقوس التي أنفردت بها كنيسة الإسكندرية منذ القرن الأول مثل إقامة صلوات عشية ويكرة ويرجع جدا أن استخدام البخور وبقية الطقوس بدأت منذ القرن الأول . كما يرجح كثير من العلماء أن الدسقولية موطنتها الإسكندرية وأثر في بعينها تعاليم الرسل مع بعض توسعات أخرى يؤكد العلماء أنها كانت بواسطة يهود متصرين من الإسكندرية .)

إن الموسيقا تكون ركنا جوهريا في طقوس الكنيسة الأرثوذكسية فهي لا تستخدم كفن مساعد لهذه الطقوس ، تستخدم كطقس في حد ذاتها ، فهي مرتبطة ارتباطا عضويا بالتسايج التي تحمل المضامين العقائدية اللاهوتية الإيمانية بتشكيل بها الفكر الكامل للإنسان المسيحي عن طبيعة الله التي ينظر كشهادة علينية في الإنشاد والترنيم بألحان التسايج . وتعتبر التسايج والألحان التي تقلدها الكنيسة مصحوبة برفع البخور طقسا يعكس حد ذاته الذبيحة الحقيقية باعتبار أن الروح القدس يحل ويشترك هذه الذبيحة الكريمة . وبذلك فإن طقس الألحان والتسايج طقسا من طقوس الأسرار التي يتحقق معها حضور « المسيح » المنظور في وسط المبحيين فتلتهب قلوبهم إيماناً بروحه ، وهذه مرحلة تمهد بالفعل بعد ذلك لحضور « المسيح » المنظور في الكنيسة معلنا في سر الخبز والخمر على المذبح . وعندئذ يستقبل المبحيون بأرواحهم المشتعلة في الداخل كمصباح متقد - يستقبلون « المسيح » - « العريس الظاهر » الذي سيدخل النفس دخولا محققا سر القربان^(٢٠) . وهكذا فإن الكنيسة ترى أن التسايج والألحان تحتويان على أسرار « المسيح » وقوة حياته وأعماله التي هي مشيئة الله الأزلية . وفي هذا يقول القديس باسيليوس (وماذا يكون للإنسان على الأرض أفضل وأبعد من أن يقتدى بالملائكة وهي تسبح في خوارسها فيبتدئ النهار بالصلاة ويقدم الكرامة والمجد للمخلوق بالألحان والترانيم) .

(١٩) توجد إشارات المعنى المصري القديم للموسيقين العازفين في نقوش منظر حائطي في مقبرة « نيت - هيت - كا » الأسرة الخامسة بقاهرة . (٢٠) قس السحرة يأتي المسح ويحضر وسط الكنيسة فينير ويلهب القلوب . وبالقربان يدخل كل قلب يكون قد اشتعل واستار ١١ في السحرة تملن محبة الإنسان حلتا . كاعترا . وفي القربان تملن محبة الله جهارا . . . كفداء . . . ولكن يظل الله مضوقا بجه ١١ - وتعتبر الصلاة والتسبح كخدمة إلهية في الكنيسة القبطية تتم بعمل الشعب بقيادة الكهنة بينما في الكنيسة الغربية فإن الصلاة والتسبح توصف بأنها عمل منحصص بالله وهي بهذا المفهوم تدخل في إحصائيات الكهنة والراهبان دون الشعب . انظر كتاب رسالة بيت التكريس بعلوان رقم ١٢ دراسات في التقليد الكنسي الكتاب الرابع - التسبحة الوجيهة ومزامير الواهي ، كهك ١٦٨٤ ش .

وفي ضوء استخدام الكنيسة القبطية للموسيقا كطقس العبادة فإن البناء المعماري للكنيسة يشتمل دائما وبصفة أساسية (مثل المعبد المصري الفرعوني) على أماكن مخصصة لترتيل الألحان الخاصة بالتسايج وغيرها من النصوص القدسية . ومثال لذلك فإننا نجد في كنيسة القديس « مورفوروس » المعروف « بأبي السيفين » الواقعة في مدينة الفسطاط - نجد صحنًا مستطيلا معدا لجلوس الرجال ، وفي أرضيته يوجد « اللقان » المعد لفصل أرجل الشعب بواسطة الكاهن يوم خميس العهد حسب التقاليد القديمة ، وبعد مكان جلوس الرجال يوجد مكان المرتلين والشمامسة والمكلفين بقراءة الأناجيل أمام الهيكل الأوسط من الكنيسة - وكما كان المصريون القدماء - الكهنة - يتخصصون في أداء التراتيل الخاصة بفتح الباب للدخول إلى قدس الأقداس في المعبد الذي هو بيت الإله فإن الكنيسة القبطية هي أيضا بيت الله وهي الباب الذي يصل منه الإنسان المسيحي إلى الروح القدس بالتسايج والألحان والصلاة - وبينما كانت تقدم ذبائح حقيقية إلى قدس الأقداس في المعبد القديم والمعبد اليهودي من بعده ، فإن الذبائح الحقيقية التي أصبحت تقدم لقدس الأقداس في الكنيسة القبطية هي ألحان التسايج والصلاة . وتوجد آيات توضح هذا المعنى مكتوبة ضمن النقوش والصور على جدران وأبواب الكنائس القبطية ومثال ذلك آيات من العزائم مكتوبة على جانبي أحد الأبواب بكنيسة « أبي السيفين » بأحرف عربية بارزة وهي (أفتح لي . أبواب البر لكي أدخل فيها وأشكر الرب والأبرار يدخلون فيه .) وآية أخرى تقول (احملوا الذبائح وانطلقوا فادخلوا دياره وأسجدوا للرب في ديار قدسه) . وبدلا من وجود تمثال لقدس الأقداس في النافوس في المعبد المصري القديم ، فقد أصبحت توجد رموز للروح القدس والقديسين والرسل في شكل أيقونات وصور على جدران وأسقف وأبواب الكنيسة القبطية . ومثال لذلك توجد فوق أحد الأبواب بكنيسة « أبي السيفين » صورتان إحداهما للسيد المسيح على اليمين والأخرى للسيدة العذراء على اليسار وعلى يمين السيد المسيح صور يوحنا المعمدان ورئيس الملائكة غبريال ثم ثلاثة من الرسل ، وعلى اليسار أيقونة السيدة العذراء صور رئيس الملائكة ميخائيل ، ثم ثلاث صور أخرى للرسل . وهذه الأمثلة توضح لنا انتقال تقاليد كثيرة خاصة بالعبادة في المعبد المصري الفرعوني إلى الكنيسة القبطية لتطور وتلائم مع العقيدة المسيحية وهذا أيضا هو السبب في إيمان المصريين العميق بالمسيحية رغم تعرضها لإضطهاد الحكم الروماني الرهيب ، فقد أشبعت العقيدة المسيحية أشواقهم الدفينة إلى المثل الروحية السامية والتي تكونت في ضمائرهم في ظل أفكارهم الدينية القديمة التي ناضلوا على مدى آلاف السنين من أجل الارتفاع بها إلى آفاق روحية عالية . وهكذا وجد المصريون في العقيدة المسيحية جوانب تشابه كثيرة مع أفكارهم الدينية القديمة - ففكرة البعث وخلود الروح والنواب والعقاب في العالم الآخر كانت من أسس الديانتين ، كما أن فكرة « الثالوث المقدس » في المسيحية يقابلها « الثالوث المصري

القديم » ذو الطبيعة المقدسة الكونية الذي يتكون من « أوزيريس وإيزيس وحورس » بجانب وجود ثوالت أخرى مقدسة على المستوى المحلي مثل « ثالوث طيبة » المكون من « آمون وموت وخف » كما أن فكرة ولادة الإله من عذراء بكر يقابلها فكرة ولادة الإله « آيس » من عجلة بكر تحل فيها روح الإله « يتاح » . كذلك فإن العماد بالماء المقدس موجود في الديانتين المصرية القديمة والمسيحية . كما أن الصليب الذي هو رمز الحياة الروحية في المسيحية كان رمزا للخلود عن المصريين القدماء^(٢١) .

ش ٦ وتمتاز الموسيقا المستخدمة في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بالخصائص الآتية :

١ - اعتمادها على الصوت البشري بالدرجة الأولى واستخدام عدد قليل من الآلات الموسيقية الإيقاعية (الدف - الناقوس - المثلث المعدني) في مصاحبة الإنشاد الجماعي الذي يؤديه الشعب . وقد أصبح استخدام هذه الآلات الموسيقية لإرشاد الشعب وهو يرنم الألحان إلى مواقع الضغوط الإيقاعية ، بدلا عن استخدام الإرشاد باليد (الخيرونوميا) وهي الطريقة التقليدية التي كانت مستخدمة لهذا الغرض .

٢ - صياغة الألحان من أجسام نغمية سلمية يتكون كل جسم منها من أربع درجات نغمية أو من خمس درجات نغمية وإسمه محدد بكل جسم نغمي سلمى سواء كان « جنسا » أو عقدا تكوينا صوتيا (فزيائيا) هو الذي ينبع منه الطابع النغمي للجسم النغمي السلمى ، كما أن هذا الجسم النغمي يحتوي على عدد من المسافات الموسيقية بين درجات أنغامه ، فإذا كان الجسم النغمي السلمى يحتوي على أربع درجات أنغام فإنه يحتوي على ثلاث مسافات موسيقية ، إذا كان هذا الجسم يحتوي على خمس درجات أنغام ، فإنه يحتوي على أربع مسافات موسيقية . هذا وإن درجات الأنغام في « الجنس » أو في « العقد » تبدأ من درجة أساسية ذات كمية معينة من التردد الذبذبي المتظم في الثانية ثم تليها الدرجة النغمية الثانية التي تعلوها في الطبقة وسبب ارتفاعها في الطبقة عن درجة النغمة الأولى هو زيادة كمية ترددها الذبذبي وهكذا تزداد كمية التردد الذبذبي تباعا حتى يحدث الارتفاع في الدرجات النغمية الرابعة في « الجنس » أو حتى درجة النغمة الخامسة في « العقد » . والآن يمكننا تعريف المسافة الموسيقية التي تشملها الأجسام النغمية السلمية بأنها الفرق في كمية التردد الذبذبي بين درجة نغمية ودرجة أخرى تليها صعودا أو هبوطا . ولقد أردنا في ضوء تصنيفنا الفزيائي للمسافة الموسيقية الواقعة بين درجات أنغام الأجسام السلمية أن نلقى الضوء على خاصة من أهم الخواص التي تميز ألحان الكنيسة القبطية الأرثوذكسية عن ألحان الكنيسة الأوروبية المسيحية ، وهي أن بعض الأجسام النغمية السلمية القبطية تحتوي على مسافة موسيقية ذات كمية تردد ذبذبي معين تسمى « المسافة المتوسطة » وهذه المسافة الموسيقية الذبذبية تحدث تأثيرا روحيا عميقا لدى الشعب المصري وشعوب حضارات البحر الأبيض المتوسط . هذا وإن « التردد الذبذبي

للمسافة الموسيقية المتوسطة ليس له وجود في الأجسام النغمية السليمة المستخدمة في ألحان الكنائس المسيحية الأوربية . ومعنى آخر فإنه بجانب أن الحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية تستخدم كل أنواع الأجسام النغمية السليمة المستخدمة في ألحان الكنائس الأوربية فإنها تمتاز فوق ذلك باستخدام أجسام نغمية سليمة دقيقة تحتوي على المسافة الموسيقية المتوسطة وهي التي لا تتركها أذن الإنسان الأوربي - وهذه الأجسام النغمية سليمة ذات المسافة الموسيقية المتوسطة والمعروفة في الاصطلاح الموسيقى عالميا بالمسافة الموسيقية الدقيقة . نبتت من التجربة الموسيقية الخلاقة للإنسان المصري القديم وورثتها الكنيسة القبطية من المعبد المصري ومنه انتقلت إلى اليونان القديمة ، ولكن شعب اليونان لم يدركها سمعيا بدقة ولم يستطيع أن يتفاعل مع عمق إشعاعها الروحي العميق فأخذت إلى الاختفاء بالتدريج من الاستخدام في الألحان الدينية في اليونان ثم في أوروبا في العصر الوسيط إلى أن اختفت تماما .

٣ - الزخرفة النغمية هي أيضا من أهم خصائص ألحان الكنيسة القبطية وتكوين زخرفة الأنغام تبدأ من درجة نغمية أساسية ينطلق منها أداء المنشد مكونا عددا من الحركات تشمل أنغاما مجاورة لدرجة النغمية الأساسية ثم يعود المنشد بإدائه ، ليرتكز على درجة النغمية الأساسية التي انطلق منها .

٤ - يأخذ شكل الإنشاد في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ثلاثة أنواع هي :

(أ) الإنشاد الديني .
(ب) الإنشاد التبادلي وهو تبادل الإنشاد الديني بين مجموعتين من المتشددين .

(ج) الإنشاد التجاوي وهو تبادل الإنشاد بين منشد منفرد ومجموعة من المتشددين ويشتمل إنشاد القداس في الكنيسة القبطية على أنواع الإنشاد الثلاثة السابق ذكرها بين الكاهن والشمامسة والشعب . كما توجد ألحان خاصة يؤديها الكاهن في طقوس دينية معينة في عزلة داخل الكنيسة .

٥ - يجمع الإنشاد في الكنيسة القبطية بين أسلوبين من الأداء النغمي هما :

أولا : « أداء إلقائي شبه منغم » يستمر فيه أداء الكلمات على درجة نغمية واحدة لمدة زمنية طويلة ويستخدم عددا قليلا من النغمات بهذا الإلقاء .

ثانيا : أداء كامل التنغيم أي ملحن . كما يجمع الإنشاد في الكنيسة القبطية بين نوعين من الصياغة اللحنية هما :

أولا : صياغة لحنية ذات إيقاع حر يمكن أن نشبهها بالثر الأدي .

ثانيا : صياغة لحنية ذات إيقاع موزون متظم يمكن أن نشبهها بأوزان الشعر والقافية .

وعادة فإن الألحان ذات الإيقاع الحر يؤديها الكاهن بينما الألحان ذات الإيقاع الموزون يؤديها الشعب (جمهور المصلين) .

٦ - من خصائص الأداء النغمي القبطي للنصوص الدينية إضافة عدد من التنغيمات تصل إلى ست أو سبع تنغيمات في شكل حروف لغوية^(٢١) وتبنى هذه التنغيمات داخل البناء الصوتي لحروف الكلمة فتشكل هذا البناء الصوتي للكلمة سواء كانت كلمة قبطية في نص قبطي أو كلمة يونانية في نص يوناني ، أما في النص المترجم إلى اللغة العربية فإن إضافة التنغيمات التي تأخذ شكل حروف صوتية لا تدخل في البناء الصوتي للكلمة وإنما تستخدم كوسيلة للربط بين الألحان الجزئية الكاملة للكلمات .

إن ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية انتقلت من جيل إلى آخر عن طريق السماع ، وإن كانت طريقة استخدام الإشارة باليد لتوضيح ممارس الألحان وطبقاتها وسكانتها قد ورثتها الكنيسة عن المعبد المصري القديم ، فإن التدوين الموسيقي بالمعنى العلمي المعاصر لم يعرف في الكنيسة القبطية إلا في القرن الحالي حيث أهتم كبار علماء الدين من الأقباط بتدوين ألحان كنيستهم العريقة . وهذا لا يمنع من أن الباحثين الموسيقيين يشيرون في أبحاثهم الخاصة بالموسيقى المصرية القديمة والموسيقى القبطية بأنه من المحتمل منطقيا أن يكون المصريون القدماء الذين ابتكروا الكتابة الهيروغليفية واكتشفوا البناء الغريائي للسلم الموسيقي وحساب مسافات ذبذبا - أن يكونوا قد ابتكروا رموز كتابة للنغمات الموسيقية توضح درجاتها سلميا ومدة استمرارها زمنيا ، وأن هذه الرموز لم تكشف بعد شأنها في ذلك شأن كثير من الآثار المصرية القديمة التي مازالت في باطن الأرض .

ولقد اكتشف العلماء بردية في منطقة البهنا في صعيد مصر يرجع تاريخها إلى القرن الثاني الميلادي معروفة باسم (بردية أولحن أكورينكس) ومعناها (لحن بهنا) - وتمكن الباحث الموسيقي (بيتر فاجنر) من نقل الإشارات القديمة لهذا اللحن إلى رموز التدوين الموسيقي العالمي المعاصر بطريقة تقريبية . ولقد نسب علماء الموسيقى « لحن البهنا » إلى الموسيقى اليونانية القديمة ، لأن النص اللغوي لهذا اللحن مكتوب باللغة اليونانية ، ولكن ليس هذا بدليل مقنع لأن اللغة اليونانية كانت هي اللغة السائدة في الكنيسة القبطية . كما أننا بتحليل التدوين الموسيقي الذي وضعه « بيتر فاجنر » و « لحن البهنا » يتبين لنا أن أبعاد مقاطع أصوات كلمات لغة النص اليونانية ليست على مقاس أبعاد أنغام اللحن بدقة مما يدل على أن اللحن ليس نابعا من اللغة اليونانية وأن هذه اللغة لفتت لتقرب من صياغة اللحن ، وهذا في حد ذاته دليل يقرنا من اعتبار « لحن البهنا » من الألحان المصرية

(٢١) يرى بعض الباحثين الموسيقيين أن التنغيمات على الحروف التي تدخل ضمن مقاطع الكلمة الإنشاد القبطي موروثة من أناشيد « الحروف السبعة » التي كانت يرتلها الكاهن في المعبد المصري الفرعوني - قاموس حروف الموسيقى المجلد رقم ٤ .

القديمة التي كان يتداولها أقباط منطقة البهنا في صعيد مصر .

ثالثا : موسيقيا الاناشيد الدينية الإسلامية في مصر

في ضوء ما سبق أن قدمناه من معلومات عن الموسيقى في المعبد المصري القديم ، ثم الموسيقى في المعبد اليهودي في الإسكندرية ، ثم الموسيقى في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية . نستطيع أن نلخص العناصر الموسيقية المشتركة بين هذه الأنواع الموسيقية الدينية في الخصائص الآتية :

- ١ - بناء الألحان من الأجسام النغمية السليمة الصغيرة .
- ٢ - أشكال الإنشاد المنفرد والجماعي .
- ٣ - استخدام أنواع من الآلات الموسيقية الوترية والإيقاعية والفخ في مصاحبة الإنشاد الديني ، ولقد قل عددها وانحصرت نوعياتها فقط في بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية .
- ٤ - الموسيقى لها وظيفة محلدة هي الهيئة الروحية لدى جمهور المؤمنين لاستقبال المضامين الروحية الكامنة خلف لغة النصوص المقدمة . وتصبح الموسيقى مرفوضة إذا تخلت عن هذه الوظيفة ، وأصبحت وظيفتها مجرد إشباع الشهوة الحسية ولذة الاستماع إلى الأنغام لذاتها .

والآن ونحن نتناول موضوع موسيقيا الاناشيد الدينية الإسلامية ، في مصر نجد أن هذه الموسيقى تتميز باستغنائها التام عن استخدام الآلات الموسيقية داخل المسجد ، واعتمادها فقط على استخدام الصوت الإنساني^(٢٢) والسبب الجوهري لهذه الظاهرة هو أن المعجزة في الدين الإسلامي تجلت في البناء الصوتي الجمالي للغة القرآن . ولا تتجلى جماليات الصوت في لغة القرآن إلا بقراءة هذه اللغة أو ترتيلها بالصوت الإنساني ، وهذه هي الوسيلة الوحيدة المباشرة والمثلى للتعبير بملكة النطق لدى الإنسان عن جوهر الروح والمعاني التي تتضمنها لغة نصوص السور والآيات القرآنية . فبينما كانت المعجزة مع موسى عليه السلام هي السحر في عصاه ، وكانت المعجزة مع المسيح عليه السلام وهي إعادة الشفاء إلى المرضى وإعادة الحياة للموتى . فقد جاء الدين الإسلامي كمرحلة ثالثة لاستكمال الديانة السماوية وهو يكشف عن معجزته من داخل القيم الجمالية الكامنة في البناء الصوتي للغة نصوص القرآن العربية . وهذه القيم الصوتية الجمالية عن « موسيقيا القرآن » . ولهذه الموسيقى القرآنية أحكام هي أحكام قراءة القرآن التي تحدد طبيعة أصوات الحروف وطريقة النطق بها . وتلوين أصواتها ، وطريقة الربط الصوتي بين حروف معينة ، وتحديد المدة الزمنية لأصوات الحروف المختلفة ونسب مددها الزمنية في أماكنها المختلفة داخل البناء الصوتي للكلمات وتحديد السكتات

الصوتية أي مواقع الوقوف أي السكوت عن الأداء الصوتي عند نهاية عبارات أو جمل معينة طبقا لما تقتضيه معاني هذه العبارات والجمال في نصوص القرآن . إن هذه الأحكام الخاصة بالقراءة القرآنية الصوتية الجمالية جميعا متعلقة بأصوات لغة القرآن .

وترتيل لغة القرآن بالنغم تخضع لهذه الأحكام ، وإذا لم يخضع الترتيل النغمي لهذه الأحكام فإن موسيقيا النغم تصبح مخالفة لموسيقيا تجويد القرآن ، وتصبح محرمة شرعا .

إن القيم الصوتية الجمالية في لغة القرآن ذات طبيعة إلهية نزلت في شكل وحى على محمد الرسول الأمي الذي لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، كما أنها تشكل معجزة جمالية لغوية لأنها لغة عجز وما زال عاجزا عن إبداع مثل قيمها الصوتية الجمالية أي عرى مهما بلغت عبقريته في الإبداع اللغوي الفني نثرا أو شعرا .

ويتحدد استخدام الموسيقى في الوظائف الدينية الآتية :

أولا : تجويد القرآن :

ثانيا : لحن الأذان لدعوة المسلمين لأداء الصلاة - ولحن القيام لأداء صلاة الجماعة والإشارات اللحنية أثناء صلاة الجماعة ولحن ختام هذه الصلاة .

ثالثا : لحن الابتهالات .

رابعا : لحن التكريات الجماعية في صلاة عيد الأضحى .

خامسا : لحن الإنشاد في الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية .

وستناول شرح الخصائص الموسيقية لكل استخدام من هذه الاستخدامات الموسيقية على حدة .

أولا : ترتيل القرآن :

إن ترتيل القرآن في المعنى الشائع هو قراءة القرآن دون تنغيم أي دون استخدام النغم ، وأن تجويد القرآن هو استخدام النغم في قراءة القرآن . ونحن نرى أن هذا المعنى الشائع هو الخطأ الشائع الذي أصبح صحيحا في اعتقاد عامة الناس . وفي رأينا أن أداء القرآن بالصوت الإنساني يتم في شكلين أساسيين هما :

أولا : القراءة الكلامية طبقا لأحكام لغة القرآن ، ومعنى آخر القراءة دون استخدام النغم .

ثانيا : ترتيل القرآن ويشتمل على صيغتين هما :

أ - قراءة كلامية في شكل « إلقاء شبه منغم » أي في شكل

(٢٢) في المسجد الإسلامي المراقى يستخدم الإنشاد الديني بمصاحبة الدفوف والنأي ورنص الدراويش في إطار « الحضرة الصوفية » .

صفة نغمية تتكون من عدد قليل من درجات النغم تتحرك القراءة الكلامية في حدودها مع استخدام درجة نغمية أساسية للتركيز عليها .
ب - قراءة قرآنية في صياغة نغمية كاملة تتكون من أجسام نغمية سليمة صغيرة تأخذ شكل الحان جزئية تتبع نبضاتها الإيقاعية وأبعادها النغمية من أبعاد الصوت ونبضات الإيقاع التي تتكون منها الكلمات والعبارات والجمل في السور والآيات القرآنية .

وكل من هذين الشكلين الأساسيين في أداء القرآن يتطلب توفر تجوئده أدائيا ، ومعنى التجويد هو الالتزام بأحكام لغة القرآن عند قراءته سواء بالقراءة الكلامية ، دون نغم أو بالترييل ، شبه المنغم ، أو بالترييل ، كامل التنغيم - وهكذا فإن التجويد ليس معناه القراءة القرآنية المنغمة كما هو شائع خطأ .

ونظرا لأن معجزة القرآن كاملة في بنائه الصوتي اللغوي فإنه من الضروري أن يتوفر فيمن يؤدي القرآن قراءة كلامية أو بالترييل في شكل صيغته النغمية أن يكون صوته حسنا ويتكون الصوت الحسى من عنصرين هما :

أ - الرنين النقي .
ب - الأداء الصحيح لأصوات لغة القرآن وتركيباتها الصوتية وأحكام تلونها الصوتية .

وهذان العنصران اللذان يتكون منهما الصوت الحسن يوجدان في الإنسان بالخلقة (بيولوجيا وفسيولوجيا) حيث يولد الإنسان في هيئة جسم يشتمل على أعضاء ذات وظائف محددة من بينها أعضاء بتشكيل منها جهاز التنفس وجهاز النطق ، ويتوقف على التكوين العضوي والفسيولوجي لهذين الجهازين وغيرهما من الأجهزة وتوفر الرنين الصوتي النقي والأداء الصحيح لإخراج أصوات اللغة لدى الإنسان ، ذلك بجانب تأثير البيئة العائلية التي يعيش فيها الطفل في تشكيل أدائه لأصوات اللغة ، هذا وتختلف نوعيات الصوت ومدى رنينه كما تختلف مستويات النطق الصحيح للغة من إنسان لآخر حسب طبيعة تكوينه عضويا وفسيولوجيا ويته العائلية التي تربى فيها - وإذا توفرت للإنسان بالخلقة مكونات الصوت الحسن فإن تنمية هذا الصوت بالتدريب على أداء لغة القرآن طبقا لأحكامها هو الذى يصل بقارئ القرآن أو مرتله صاحب الصوت الحسن إلى مستوى التأثير الروحاني الرفيع في قلوب مستمعيه .

وفي إطار أحكام قراءة القرآن تنقسم القيم الصوتية للحروف إلى ثلاثة أقسام هي :

أولا : حروف تفخم أصواتها تفخيمًا كاملا على الدوام عندما تتحدد إشارات تشكيلها الصوتية بالفتح ، والضم ، والسكون ، والعارضه للسكون . وتؤدي أصوات هذه الحروف بتفخيم خفيف إذا تحللت بإشارة الكسر وهذه الحروف هي : (خ . ح . ص . ض . غ . ط . ق . ظ) .

ثانيا : حروف تفخم أصواتها أو ترتق حسب مكانها في البناء الصوتي للكلمة وحسب نوع إشارة التشكيل الصوتي التي تسبقها أو التي تصاحب الحرف ذاته . ومثال ذلك تفخيم صوت حرف « اللام » في لفظ الجلالة عندما يقع هذا الحرف في أول الكلمة . وهذا واضح في الأمثلة الآتية : (الله خالق كل شيء ، قال الله ، عبد الله) كما يرتق صوت « اللام » إذا صاحبت هذا الحرف إشارة الكسر ، أو جاءت هذه الإشارة مع حرف قبله ، وهذا واضح في الأمثلة الآتية : (الله ملك السموات والأرض ، بالله ، بسم الله) . وما ينطبق على حرف « اللام » ينطبق على حرف « الراء » فإن صوت هذا الحرف يفخم إذا صاحبت إشارة الفتح مثل (رزقناهم) وإشارة الضم مثل (روحا) وإشارة السكون مثل (ترحمون) والعارضه للسكون بعد و مثل (الصلور) والعارضه للسكون بعد ألف مد به مثل (النهار) ويرتق صوت حرف « الراء » إذا صاحبت إشارة الكسر مثل (رزقا) أو إذا صاحبت إشارة سكون قبلها حرف ساكن وقبل هذا الحرف حرف مكسور مثل (ذكر) كما يرتق صوت حرف « الراء » إذا جاء هذا الحرف بعد حرف « ياء » مد به مثل (بشير) .

ثالثا : حروف ترتق أصواتها على الدوام وهي باقى حروف الهجاء .

من هذه الأمثلة الخاصة بأحكام قراءة القرآن المتعلقة بأصوات الحروف تبين أنها تحدد القواعد الخاصة بفتيات تلوين هذه الأصوات أى بالتحكم في تحديد درجة كثافة أصوات الحروف وتنويعها بين التفخيم الكامل ، وتخفيف التفخيم ، والترقيق . وهذا النوع من التلوين الصوتي الدقيق لأصوات حروف لغة القرآن ضمن تكوين الكلمات وإشارات تشكيلها الصوتية المختلفة هو أحد مكونات القيمة الموسيقية الجمالية لهذه اللغة حيث إن مكونات هذه القيمة الجمالية متعلقة في أحكام القراءة القرآنية - فمن هذه الأحكام ما هو متعلق بحروف القلقة ، أى تحريك الحرف المصاحب بإشارة سكون قليلة عن لحظة سكونه . ومنها ما هو متعلق بأصوات حرف « النون الساكنة والتثنية » (٢٣) ومنها ما هو متعلق « بالمد » أى تحديد مدة استمرار أصوات الحروف الثلاثة « الألف » و « الواو » و « الياء » . ثم أحكام الوقوف عن أداء الصوت ، أو الابتداء بأداء الصوت وعلاقته بمعانى النصوص القرآنية .

هذا وإنه يتضح لنا في ضوء ما بيناه من أحكام القراءة القرآنية كيف أن هذه القراءة تتم طبقا لتكوين بناء صوتي في قالب جمالي مقنن يعجز الإنسان أى إنسان أن يأتي بمثله لأنه رسالة ذنبية صوتية إلهية .

(٢٣) إن أداء الصوت بالتثنية يحدث درجة صوتية ذات كمية تردد ذنبية منظم مما يجعل الدرجة الصوتية للتثنية تصل إلى مستوى الدرجة النغمية .

ثانيا : لحن الأذان

يتكون هذا اللحن من صياغة نغمية كاملة لكلمات النص الذى يدعو المسلمين لأداء الصلاة . وتقوم هذه الصياغة النغمية على أساس استخدام « المقام الموسيقى كاملا » والمقام الموسيقى يتكون من سلم نغمي يحتوى على ثمانى درجات نغمية بينها سبع مسافات موسيقية . ويختلف الكم الذنبى للمسافات الموسيقية من سلم إلى آخر ، ويتبع عن ذلك مقامات موسيقية مختلفة في تأثيرها الروحي - والمقام الموسيقى الشائع استخدامه في الصياغة النغمية للحن الأذان هو « مقام الحجاز » والابتداء أى المسافات الموسيقية بين درجات أنغام سلم هذا المقام ذات جاذبية روحية تثير في وجدان المستمع المؤمن حالة الخشوع . ويتبارى المؤذنون الذين يؤدون لحن الأذان في إظهار مهاراتهم في أداء انغامه ، وبعضهم يضيف إلى الهيكل اللحنى للأذان حركات أدائية نغمية زخرفية تعمق تأثير اللحن في وجدان المستمع . ويعتبر لحن الأذان الذى يؤديه المؤذنون المصريون هو النموذج المثالى للصياغة النغمية من حيث الإبداع واتقان الأداء على مستوى العالم الإسلامى . وكذلك تعتبر الصياغة النغمية لترييل القرآن والتي يدعها القراء المصريون مطابقة لأحكام القراءة القرآنية - تعتبر النموذج المثالى للصياغة النغمية لنصوص القرآن على مستوى العالم الإسلامى .

وبجانب لحن الأذان توجد الحان أخرى تستخدم في صلاة الجماعة في المسجد يوم الجمعة ، وتأتى هذه الحان بعد أن يختم إمام المسجد خطبته لتدعو جماعة المسلمين الحاضرين في المسجد إلى القيام من جلوسهم ليقفوا في صفوف منتظمة استعدادا لأداء الصلاة خلف الإمام - كما تؤدي الحان أخرى أثناء الصلاة في حالة السجود والقيام ، وأيضا في ختام صلاة الجماعة بأداء السلام . وجميع هذه الألحان تؤدي بأسلوب الإلقاء شبه المنغم ، الذى يستخدم عددا قليلا من درجات النغم بأسلوب أقرب إلى الكلام العادى منه إلى الأداء كامل التنغيم . والذى يؤدي هذه الألحان هو مؤذن المسجد . ويعتبر أدائه للألحان القصيرة المصاحبة لصلاة الجماعة وسيلة يشير بها إلى جماعة المصلين ببدء وانتهاء المدة الزمنية المحددة لأداء كل حركة من الحركات الأدائية وقفا وسجودا وقياما والتي يتكون من مجموعها الهيكل الإجرائى الحركى للصلاة ، وتلك الإشارة للحن القصيرة يستطيع المؤذن للصلاة أداء حركات الصلاة في توقيت موحد ونظام جماعى مقنن ، وهذا ما يجسد الروح الجماعية الإيمانية في شعور موحد هو الإيمان بالله الأحد . وهكذا تجمع صلاة الجماعة في المسجد بين الأداء الحركى في صفوف منتظمة لأداء التكوين الحركى للصلاة بمصاحبة الألحان القصيرة التى تربط بين أجزاء حركات الصلاة

ثالثا : لحن الابتهاالات

الابتهاالات نصوص أدبية صوفية تكتب نثرا أو شعرا - يناجى فيها المسلم ربه ويتضرع إليه كى يفيض عليه بواسع رحمته وأن يشمل

بعمف رعايته . ويقبل توبته ويغفر له دنوبه ويرتفع بروحه عن شهوات دنياه ، ويقربه منه ويملا قلبه بنوره ويضع المسلمون نصوص الابتهاالات في صياغة نغمية كاملة هي المعروفة بأبداع الألحان في شكل إرتجالات لحنية بإيقاع حر ، ويتم إداء هذه الارتجالات للحنية في لحظة الأداء أى دون تحضير سابق ذلك بالإضافة إلى ما يكون قد ورثه المؤدى للابتهاالات من إبداعات لحنية إرتجالية لمؤدبين موهوبين في الماضى البعيد والقريب - هذا وأن إرتجال الألحان يوصف بأنه أسلوب موسيقى وليس قالبيا موسيقيا ، وذلك لأن عملية أداء إرتجالات الألحان تتركز فيها العناية بتكوين الألحان جزئيا دون الاهتمام بتكوين إطار أو قالب نغمي كلى يتحدد به مسار وتشكيل حركة الأبنية الجزئية للألحان . ويشترط فيمن يؤدي الحان نصوص الابتهاالات أن يجمع بجانب الموهبة الموسيقية الإبداعية خبرة عملية ودراية علمية بنظرية الموسيقى العربية الخاصة بعلم المقامات الموسيقية - أصولها وفروعها واشتقاقاتها وأبعاد مسافات سلالها الموسيقية والطابع الروحي المميز لكل منها ، ذلك لأن إبداع الحان الابتهاالات قائم على أساس التنوع في استخدام أكثر من مقام موسيقى وهذا التنوع يتطلب من مبدع الألحان أن يكون ملما بقواعد الانتقال النغمي من مقام موسيقى إلى مقام آخر ، وأن يكون مدريا تدريبا سمعيا دقيقا للتمييز بين الطابع الروحي لكل مقام موسيقى على حدة ، حتى يستطيع استخدام المقام الموسيقى الملأم للمشاعر والانفعالات الروحية المتنوعة التى تتضمنها نصوص الابتهاالات . ونفس هذا التمييز السمعى الدقيق بين أنواع المقامات الموسيقية وتأثيراتها الروحية المختلفة مطلوب توفره أيضا فيمن يرتل القرآن خصوصا عندما يرتله ترتيلا كامل التنغيم وهو الترييل القائم على أساس الانتقال من مقام موسيقى إلى مقام موسيقى آخر . وفى هذا النوع من الترييل القرآنى لابد أن يتلام نوع التأثير الروحي للمقام الموسيقى مع معانى النص القرآنى ومثال ذلك إذا كان النص القرآنى يدعو مثلا إلى الجهاد ، فلا يصح فى هذه الحالة أن يستخدم مرتل القرآن المقام الموسيقى المعروف باسم مقام « الصبا » لأنه مقام ذو تأثير حزين - ولكن يمكن استخدام هذا المقام الموسيقى الحزين فى نص قرآنى آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف لحزن والد « يوسف » فى قوله تعالى فى سورة يوسف (٢) (وبيضت عيناه من الحزن فهو كظيم . . .) .

رابعا : لحن التكبيرات الجماعية في صلاة العيدين

إن نصوص هذه التكبيرات التى ينادى فيها المسلمون ربهم بقولهم فى أداء نغمي جماعى قوى موحد (الله أكبر كبيرا والحمد لله كثيرا) هذه النصوص تتكون صيغتها النغمية من السلم

الموسيقى الخاص الذي يتكون من خمس درجات نغمية . ولحن تكبيرات العيدين يسمى إلى الموسيقى الشعبية فهو لحن لا يعرف ملحنه وهو يتنقل من جبل إلى آخر شفويا ، وتكون أنغامه من السلم الموسيقي الخماسي تكشف عن قنعه ، ويستخدم هذا السلم في معظم الموسيقى الشعبية في العالم وهو أساس في صياغة الألحان دون غيره من السلالم الموسيقية في السودان وبلاد إفريقية أخرى كما أنه أساس في تكوين ألحان النوبة والبلاد العربية الخليجية . ويدل من تحليل أبعاد النغم في لحن تكبيرات العيدين أنه أقدم من صيغته الكلامية لأن نبراته وضغوطه الإيقاعية ليست مطابقة لنبرات وإيقاعات اللغة العربية التي يتكون منها نص التكبيرات حيث يبدو أن لغة هذا النص وضعت بطريقة تلقائية داخل أبعاد أنغام لحن قديم حتى في ذاكرة الأجيال .

خامسا : لحن الإنشاد في الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية

الطريقة الحامدية الشاذلية هي طريقة صوفية مؤسها في مصر هو شيخها الأكبر « سلامة حسن الراضى » (رضى الله عنه) المكنى بأبى حامد (١٨٦٧ - ١٩٣٩ م) وجوهر تعاليم هذه الطريقة يسمى إلى الطريقة « الشاذلية » ومؤسها « أبو الحسن الشاذلى » (رضى الله عنه) ولد ببلاد المغرب سنة ٥٩٣ هـ وتوفي سنة ٦٥٦ هـ ودفن في حميرة بصحراء عذاب وتقع بين قنا والقصر .

والطريقة معناها المنهج الذي يرسمه شيخ الطريقة لمريديه ويشتمل منهج الطريقة على كل جوانب النشاط الروحي لأتباعها وأهم جوانب هذا النشاط هو :

أولا : المجلس أو مدرسة المجلس حيث يلتقى المريدون بشيخ الطريقة . ومادة الدرس في هذا المجلس هي « علوم الحقيقة » و « علوم الشريعة » وللمجالس هيته وجلاله ، وحتى يتحقق ذلك فإن شيخ الطريقة لابد أن يتمتع بقوة سلطان الروح في قلوب المريدين ، فإذا قبل عليه مريد أو زائر فما أن يحتويه مجلسه حتى يرى نفسه واقفا تحت حب شخصية عظيمة وجاذبية روحية طاغية .

ثانيا : إقامة « الحضرات » جمع حضرة ، وهو اجتماع يضم مجموعة المريدين أتباع الطريقة الحامدية الشاذلية في يوم معين من كل أسبوع « لذكر الله » بقيادة شيخ الطريقة في شكل إنشاد منظم في صحن مسجد « الحسين » (٢٤) . ويقال إن الحضرة « اجتماع فتيان » بمعنى أنها اجتماع لأهل الطريقة يتبعون فيه أداء شيخ الطريقة للذكر والإنشاد . . . وقد تقام الحضرة في بيت أحد أبناء الطريقة وهي في هذه الحالة تضم عددا من الحاضرين ملأها لمساحة الحجرة في البيت عادة ، وتقام الحضرة في القرى داخل الزوايا وهي أماكن مخصصة للعبادة تابعة للطريقة .

إن الشكل الموسيقي للحضرة الصوفية ينقسم إلى قسمين : أولا : أداء نصوص الذكر وهي نصوص قديمة بأسلوب الأداء شبه المنغم وهذه النصوص تحتوى على ذكر الجلالة وإسم الله وفي اعتقاد الصوفى أن هذه النصوص القديمة لا يجب أن تحتويها الألحان . ولذلك فإن الذكر بالنصوص القديمة يعتمد موسيقيا على عنصر الإيقاع ويختفى منه عنصر السلم النغمي للمقام الموسيقي ، والإيقاع هنا تابع من الأداء الإلقائي شبه المنغم وليس نابعا من مصاحبة آلة إيقاعية . وبداية الذكر في الحضرة تبدأ بأداء الشيخ ومن بعده جميع الحاضرين « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم » ويبدأ الأداء شبه المنغم لهذا النص من درجة نغمية أساسية يتنقل منها المؤدون إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا ، ويستمر عليها أداء كل كلمات النص حتى يرتكز المؤدون بكلمة « الرجيم » وهي آخر كلمة في النص على درجة النغمة الثالثة أى هبوطا من درجة النغمة الرابعة درجة نغمية واحدة هابطة . ولقد سبق أن ذكرنا أن المسافة الموسيقية الرابعة أصبحت من الموسيقى الدينية في المعبد المصري القديم مروراً بالموسيقى في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية حتى الموسيقى في المسجد الإسلامى المصرى . أصبحت هذه المسافة الموسيقية تشكل نهايات الألحان في الإنشاد الدينى ، كما تشكل في نفس الوقت بدايات هذه الألحان ، وهذا واضح كما شرحنا بانتقال كلمة « أعوذ » التي يبدأ بها نص الذكر من درجة نغمية أساسية إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا .

ثانيا : إن القسم الثانى في التكوين الموسيقي للحضرة هو الإنشاد ، والإنشاد عند الصوفيين معناه أداء الشعر والمعنى المقصود هو أداء الشعر بالنغم . وهكذا فإن إنشاد الشعر الصوفى بين مجموعتين من المنشدين وهو الإنشاد التبادلى أو الإنشاد بالحوار بين المنشد المنفرد وجماعة المنشدين وهو الإنشاد التجاوى ، كذلك إنشاد المنشد المنفرد فإن كل هذه الأنواع من الإنشاد في الحضرة تحتوى على عنصر الإيقاع وعنصر المقام الموسيقي ومن هذين العنصرين تتكون ألحان الشعر الصوفى - ويتم أداء هذه الألحان بالصوت الإنسانى فقط دون مصاحبة من الآلات الموسيقية لأنه ممنوع استخدامها في الحضرة سواء أقيمت هذه الحضرة في المسجد أم في بيت أحد أتباع الطريقة الصوفية - وفى غياب الآلات الموسيقية الإيقاعية التي تساعد على ضبط إيقاع الإنشاد فإن شيخ الطريقة يقود أداء المنشدين بالتصفيق الخفيف بيديه ليؤشدهم نحو ضبط الضغوط الإيقاعية في أزمتها الصحيحة . كذلك فإن شيخ الطريقة هو الذى يؤدى بصوته الدرجة النغمية الأساسية التي تساعد جماعة المنشدين على أداء البداية النغمية الصحيحة ، وعندما تنتقل ألحان الإنشاد من طبقة إلى طبقة صوتية أخرى فإن شيخ الطريقة هو أيضا الذى يؤدى بصوته الدرجة النغمية الأساسية للطبقة الصوتية الجديدة ، حتى ينتقل المنشدون إلى أدائها أداء نغميا صحيحا .

(٢٤) تقام الطريقة الحامدية الشاذلية « الحضرة » مساء يوم الثلاثاء أسبوعيا بعد صلاة العشاء في مسجد « الحسين » وتضم حوالى « ألفين » من أهل الطريقة وتقام الحضرة تحت إشراف شيخ مشايخ الطريقة ويلقب أيضا بشيخ السجادة أو صاحب السجادة بمعنى شيخ الطريقة - انظر بحث الإنشاد في الحضرة الصوفية تأليف سليمان جميل سنة ١٩٦٩ - الناشر مطبعة الكليات .

ومن الأشكال الموسيقية الإنشادية المميزة في إطار الحضرة الصوفية في المسجد الشكل الموسيقي الإنشادى الذى يجمع بين أداء خطين متوازيين من النغم في وقت واحد ، وأحد هذين الخطين هو لحن يؤديه المنشد المنفرد بأسلوب الارتجال اللحنى والخط النغمى الثانى يؤدى في خلفية الخط اللحنى الذى يؤديه المنشد المنفرد ويأخذ شكل وحده نغمية بارزة الإيقاع متكررة باستمرار يؤديها جماعة المنشدين ككسوة نغمية لللفظ الجلالة « الله » - هذا ويشتمل البناء الموسيقي للحضرة الصوفية على فترة لتزيتل جزء من القرآن بأسلوب التنغيم الكامل . وبذلك يشتمل الإنشاد في الحضرة الصوفية على الإنشاد المنفرد والإنشاد التبادلى والإنشاد التجاوى - كما يشتمل على أساليب الأداء الإلقائي شبه المنغم ، والمنغم تنغيميا كاملا . كما

يخضع هذا الأداء لقواعد خاصة بالتلوين الصوتى مثل الأداء بالجهد العالى و « المتوسط » والأداء « بدرجة أعلى من السر » - وهذه القواعد الخاصة بالتعبير الموسيقي بجانب تنوع أساليب الأداء في البناء الموسيقي للحضرة الصوفية توضح لنا كيف أن هذا البناء الموسيقي الدينى ومحتوياته النغمية السلمية ومضامينه الروحية التي تهدف إلى بناء العلاقة الروحية بين وجدان الإنسان المؤمن وخالقه - هي امتداد لخصائص الموسيقى ووظيفتها الدينية على مراحل تطور العقيدة الدينية من الديانة المصرية في المعبد المصرى القديم إلى الديانة اليهودية في المعبد اليهودى إلى الديانة المسيحية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية إلى الديانة الإسلامية في المسجد الإسلامى المصرى .



آلات الموسيقى الشعبية المصرية

من مصادر الماضي إلى ممارسات الحاضر

بقلم: فرج العنتري

والغناء ومشاهدة الرقص . كما هوى الكثيرون عزف الآلات والتغنى . ويمكننا أن نرى في أحد المناظر بمقبرة « مرروكا » أحد نبلاء الدول القديمة بسقارة ، كيف جلس هذا النيل جلسة الاسترخاء في داره وهو يستمتع بعزف زوجته له على آلة الهارب .

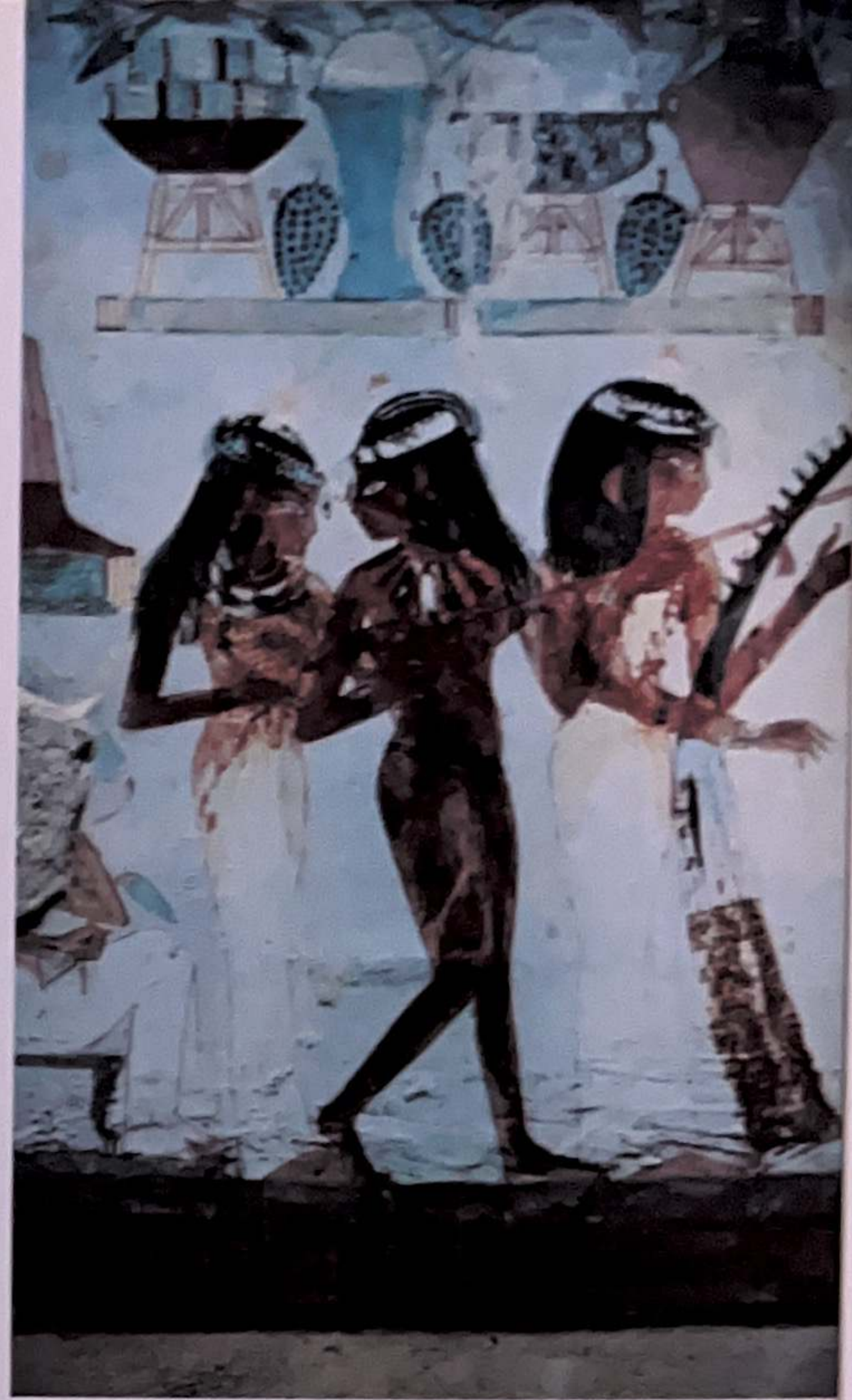
ولقد أمدتنا الأبحاث الأثرية في مصر وغيرها من بلاد الشرق في فترة المائة والخمسين سنة الأخيرة بعدد من حثيات الوثائق القيمة عن أهمية تقدم الشرق في حضارة ، وعن مدى تأثير مصر في غيرها من الحضارات بما فيها حضارة اليونان ، ويات معروفا ان فيثاغورث الإغريقي الذي كان يعزى إليه وحده إختراع نظام السلم الموسيقي للدنيا ، كان قد تعلمه من مصر خلال إقامته الطويلة فيها لطلب العلم ، وأن الإغريق استعاروا من موسيقى مصر صياغة التنظيم النغمي لما أصبح يعرف عندهم بالمقامين الدوري Dorian والفريجي Phrygian . وقد قرأ الناس وما زالوا يقرءون نصوص أفلاطون في الجمهورية وفي القوانين عن تأثيره بما رآه رأى العين من حضارة مصر ، وبما سمعه فيها من موسيقاها ، وعن إلحاحه الشديد في دعوة قومه إلى الانتفاع من ألحانها بالذات في مناهج التربية والتعليم وفي التنويع الجمالي ببلاطه ، كما أصبح معروفا من وقائع التاريخ المصري ، وأن المهاجرين المصريين ، بعد أن اشتط أحد البطالمة في إضطهادهم ، كانوا في مهجرهم يتولون تعليم اليونانيين وغير اليونانيين أصول نظريات الموسيقى وطرق العزف على مختلف آلاتها .. كل هذا أصبح لامعا ومعروفا ، وأصبحت كل محاولات التعتيم الإعلامي عليه ، وعلى أسبقية الحضارة المصرية ، مشبوهة وممجوجة ولا جدوى منها ..

في بحث عن آلات الموسيقى الشعبية في مصر بدءا من مصادر الماضي إلى ممارسات الحاضر ، لا يملك الباحث إلا أن يشهد شهادة التاريخ بتميز الشعب المصري منذ القدم ، وفي جميع مراحل التاريخ ، بخصائص موسيقية حضارية في صباغات النغم وأساليب إستخدامه وتلقوه ، وفي صناعة مختلف أنواع الآلات الموسيقية .

فلقد إشتهر قدماء المصريين بحبهم للموسيقى والإقبال عليها في كل من مستويات الخاصة والعامة ، وشغفوا كل الشغف بالنغم الإنساني الجميل إلى حد تقنيته رسميا ، واستخدموه في تربية الناشئة على الوجه الأمثل ، وفي الحفلات والأعياد والولائم ، وخدمات المعبد ، وفي توديع الموتى ، وما أكثر ما تضمنته نقوش معارك النصر من صور جنود الموسيقى وهم يدقون الطبول وينفخون في الأبواق . ولم يكن يكتفى سُراة المصريين بما كان يصحب الحفلات والأعياد الرسمية من موسيقا ، فكانوا يخلطون الفرص لإقامة الولائم ومجالس السر التي يدعون إليها الأصدقاء والخلان للطعام والشراب على سمع العزف

الإفصاح والإنشاد وطبل الجمال في الطريق إلى حلقة الذكر





أولا : من مصادر الماضي (١) في عصور قدماء المصريين

١ - في الدولة القديمة (٣٢٠٠ ق م - ٢١٠٠ ق م)

كان الطابع الموسيقى العام هادئا بحيث يؤدي وظيفة الإحساس بالسكينة والآنزاع . فالمغنى كما عرضته الصور والنقوش ، لم يكن يفتح فاه في أثناء الغناء إلا قليلا وكانت خطوات الراقصات تتوالى في ببطء وتؤدة ، كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أوتارها أو تقويتها ، مما تفضل عنها الأنغام الحادة أو الشديدة الوقع ، وإنما كانت من النوع الذي يصلح لأن يتغنى عليه الإنسان السوى ليظل سويا ، والنوع الذي يتلاءم مع متطلبات المعبد والتعب من الوقار والخشوع وذلك كله ، في إطار من منظومة السلم الخماسي البتاتوني القديم Pontatonic ، ومن المفردات الآتية :

في الوترية : آلة الهارب Harp باسمها الفرعوني « تيوني » (وإن كنا لا نزال نسميها بالفارسية « جنك ») . وكانت بخمسة أوتار ، ومن حجم يتيح لها أن يتناولها وهي موضوعة امامه على الأرض مباشرة أو من فوق قاعدة .

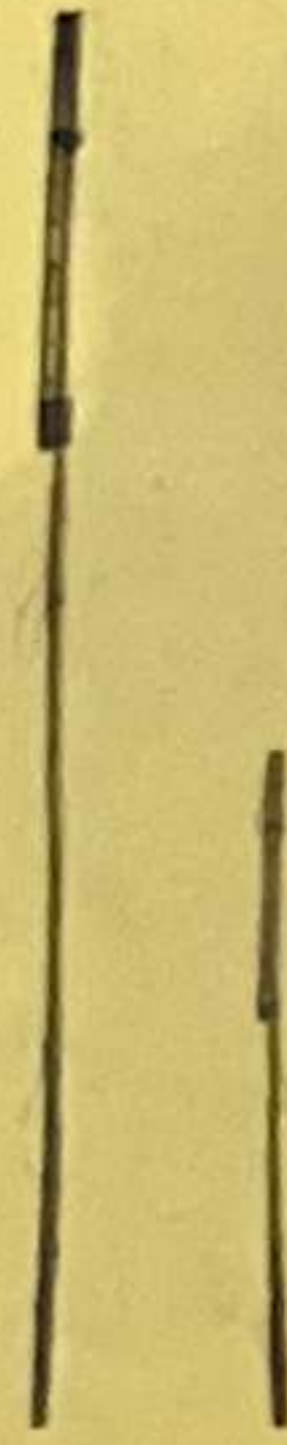
في النفخات : (١) المزمار الفردي بنوعيه الطويل والفصير ، وتسميته الفرعونية « خنوي » (وإن كنا لا نزال نسميه « الناي » بالفارسية) ويقول فلوتو في المجلد الثامن من وصف مصر إن المصريين كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم « دجونواى djonoues » ومنه النوع المرسوم على جدران جبانات الجيزة ، ويطلقون على الفصير اسم « جنجلاروس » Jinglaros ومنه النوع الذي ظهر في رسوم كهوف بنى حسن .

(٢) مزمار « الأرغول » المزدوج .

في الإيقاعات : مجموعة آلات الطرق الفرعونية باسمها « كن Kenken » ، وهي مصنوعات للتصفيق الإيقاعي بطرق ذو القضب ، والأذرع ، والأرجل ، والألواح ، الرموس . وما يعرف أيضا بالعصى المصفقة التي سوف نتقابل معها وشيكا في المأثورات المعاصرة بإقليم الفيوم . ثم مصلصات الأجراس « الجلاجل » والشخاشخ ، وهذا ، بجانب تصفيق الأكف الذي سوف نتقابل كذلك مع أعلى نماذجه المصرية في إيهار الإيقاع المركب Compound Rhythm عند أهلنا في النوبة .

وكذلك كان لإستهداء الباحثين بمنهج « علم الآثار الموسيقية » في إمكانية ترميم الآلات التاريخية أو إعادة تصنيعها والإستماع بالتالى إلى موسيقاها ، إلى جانب ما هو موجود بالفعل من آلات قديمة في المتاحف داخل مصر وخارجها ، كان له أثره الفعال في توكيد اليقين على خصوصية حضارة مصر الموسيقية وإنتاجها الباهر من الصيغ والأساليب ومن تصنيع أنواع الآلات الوترية Strings ، والنفخية Instruments Wind ، والإيقاعية Percussions ، وهي آلات كانت في بادئ الأمر محددة الأنواع ومصرية صميم ، لكن بعد أن اتصلت مصر بغيرها من البلاد والشعوب دخل على أصولها القديمة من الآلات مستجدات أخرى سيكون علينا متابعتها واستخلاص ما تمسك الشعب به منها بالحيوات أو بالتبنى لحمل مآثوراته ، وللتعير عن خصوصيته في الزمان والمكان .

والأرغول الكبير



الأرغول الصغير



المزمار البلدى الجورى أو اليس

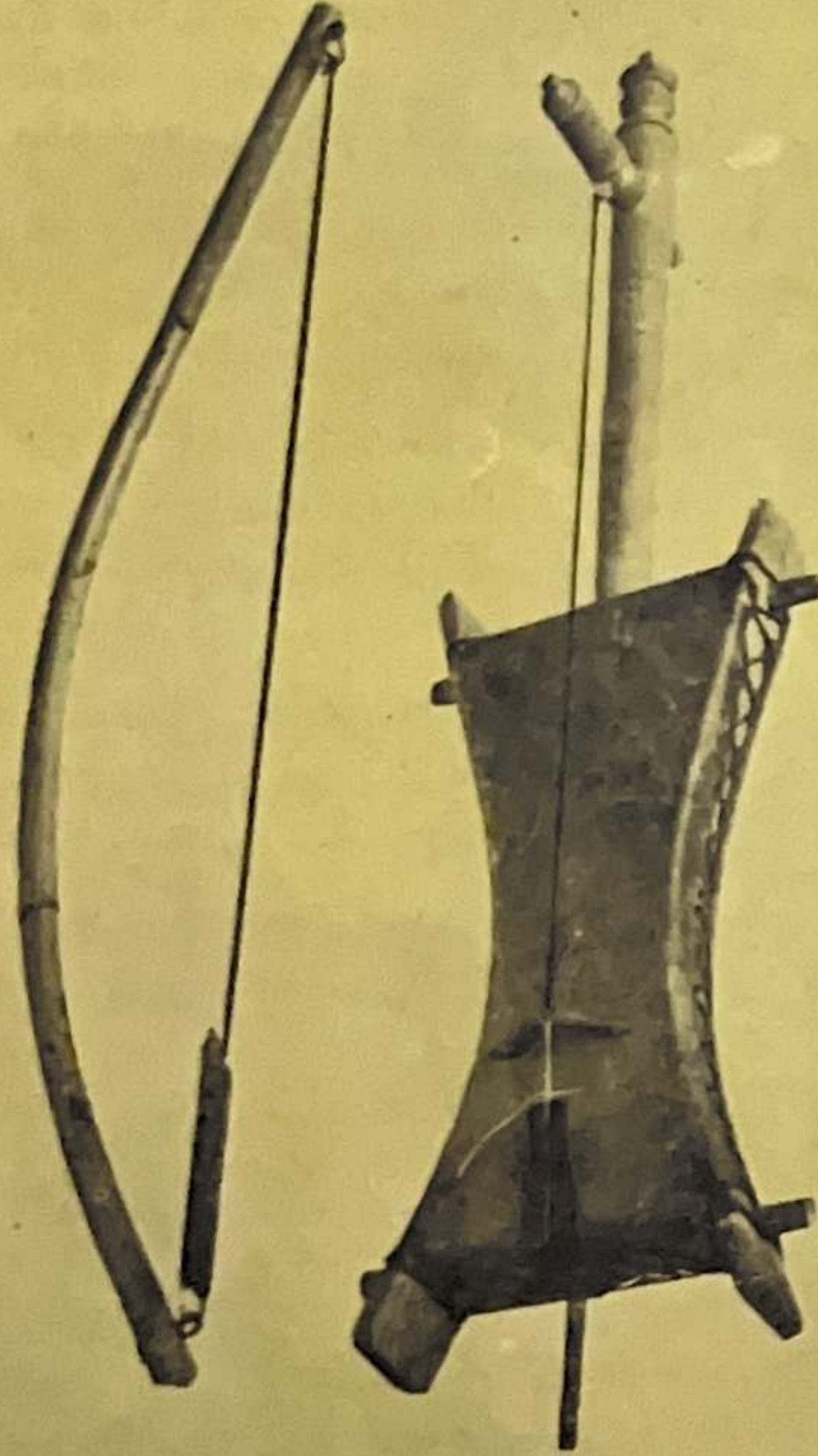


صفارة وقصبة فرعونيتين من نقوش الدولة القديمة



صفارة قصبة فرعونية طويلة (ناي)

من نقوش الدولة القديمة



الرباب المعروف برباب الشاعر

ب - في الدولة الوسطى (٢١٠٠ ق م - ١٧٠٠ ق م)

ولقد ظل طابع الموسيقى وآلاتها على نحو ما كان في الدولة القديمة ، لكن ظهرت لأول مرة مستجدات آسيوية من آلة الكنارة ، وآلة الصنج الكتفى ، غير أنهما لم يتمتعا بالرواج والانتشار إلا في عصر الدولة الحديثة . وفي الإيقاعات ظهرت أنواع من الطبول ، وظهرت صلاسل السوروم Sistrum بنوعها المنحنى والناقوس .

وجدير بالذكر أن الهكسوس - أو الرعاة الآسيويين - تمكنوا من غزو مصر في عصر هذه الدولة ثم حكموها طوال الأسرات ١٥ ، ١٦ ونصف السابعة عشرة واتخذوا عاصمتها في أواري بموقع « صان » الحالية قرب فاقوس الشرقية ، وثبت أنهم احتفظوا بآلهة المصريين وعاداتهم ومعبوداتهم - وآلات موسيقاهم بالطبع - إلا أنهم لم يلبثوا على ذلك طويلا ، فتمصروا وتكلموا لغة مصر وتقربوا إلى معبوداتها .

ج - في الدولة الحديثة (١٥٥٥ ق م - ٧١٢ ق م)

بدأت هذه الدولة في عصرها المتقدم بطرد الهكسوس على يد أحسن ، ثم حكمها الفرعون الأقوياء فتوغلوا في أراضي الجزيرة حتى امتدت أملاكهم إلى آسيا الصغرى ، وبذلك اتصلت مصر بالمدينة الآسيوية اتصالا وثيقا مما كان له تأثيره في الطابع الموسيقى والآلات بتعبيرات الصنج والحلقة والسرور والمستجدات آلاتية :-

في الوترية : تضخم حجم آلة التيوبون - الهارب - وظهر منها النوع المزخرف والمُجهز بعشرين وترًا ، كما ظهرت منها نماذج مصغرة - في حجم طنبورة النوبة وسمعية القتال - أخذت تسميات الصنج الكتفى ، والمنحنى ، والزواوى ، ونرى الحامل .

وراج الاستخدام الواسع لآلتي الكنارة والطنبور الآسيويتين (ويسبب ما لهذا الطنبور من ربة طويلة وأخرى قصيرة اختلط الأمر على بعض المؤرخين في نموذج الربة القصيرة فاحتسب « عودا » عربيا بتقدير جزافى)

في الضغيات : زادت ثغوب الأنابيب فأصبحت سبعة تصدر أنغام السلم السباعى الحالى ، وحل استخدام المزمار المزودج الحاد محل استخدام بوصة « الناي » المفرد الهادئة .

وفي الإيقاعات : ظهرت « الدفوف » ، وكثرت عن ذى قبل أنواع الطبول والصنوج والصاجات .

وفي العصر المتأخر لهذه الدولة

(٧١٢ ق م - ٣٣٢ ق م) :

وبعد انتهاء الأسرة الخامسة والعشرين النوبية ، تمكن الفرس من غزو مصر واحتلالها وتكوين الأسرات الحاكمة : ٢٧ لمدة ١٨٧ عاما ، وبعد ٩ سنوات أخرى في الأسرة ٣٠ حتى عام ٣٣٢ ق م وهنا تنفق جميع المصادر التاريخية على أن إنتشار الطابع الموسيقى الفارسى كان

مصدر إزعاج للمصريين إلى درجة أن هب الكهنة لمقاومته والتحذير من سوءاته ، وتحوط منه القصر الفرعونى فاحتفظ في الحاشية بالفرقة الموسيقية الفرعونية إلى جانب فرقة المجلوبات الفارسية ، ونحن نقرأ في المجلد السابع من وصف مصر عن مستبشات الضجيج والصخب لهذه الموسيقى الفارسية ، وعن ادانة أفلاطون لهما في معرض مقارنتها بما كان للمصريين من النغم الغانوى الرصين وكيف أنها جاءت تؤذى المشاعر بالتنوع الشديد ، وبكثرة الأنين ، ولتبعث الشهوات وتحض على الفسق والزناثل ، وتصيب الحيوية بالرخوة المترخية .

وفي العصر البطلمى أو الإغريقى

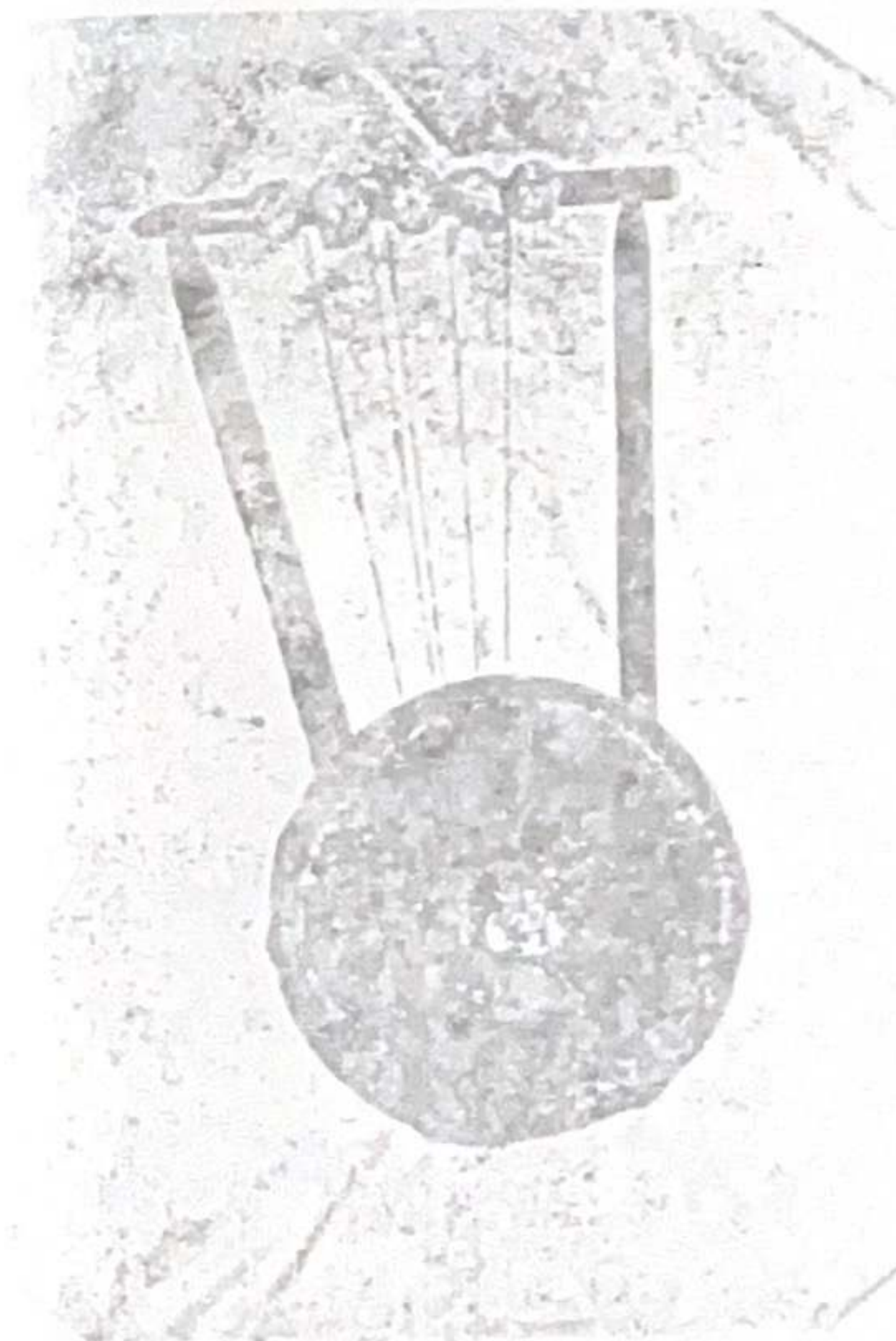
(٣٣٢ ق م - ٣٠ ق م) :

ليس في وسعنا لإيراد الكثير عن الموسيقى الهيلينستية لقلة المصادر . وإن صح القول بأنها كانت تلعب دورا مهما في حياة العامة والخاصة ، وإن هذا العهد شهد إختراع آلة الأورغن المائى على يد المهندس السكندرى كيتسيوس Ktesibius في عام ٢٥٦ ق م كما أطلقت المسميات اليونانية على أنواع المزمار ، فصار المفرد « مؤنوا » ولوس Modaloos والمزودج دياؤلوس Diaaulos .

وأما في العهد الرومانى (٣٠ ق م - ٣٩٥ ميلادية) :

فللكنية القبطية أولا أن تفخر بدورها المجيد في الإحتفاظ بالخصائص المصرية القديمة لكل تراثيل طوقسها ، وبغير شوائب فارسية أو مدخولات إغريقية أو بيزنطية فيما يؤكد كبار اللاهوتيين

الطنبوره



وسوف لا نجد جديدا في أسماء الآلات عن المتداولات الإغريقية السابقة باستثناء إهتمام الرومان الشديد بنمط وآلات الموسيقى العسكرية وظهور قيثارة - أوليرا Lyre - ذات سبعة أوتار اسمها « تستودو » Tistudo ، وإطلاق تسمية « كيمبالون » Cymbalon (أوسيمبالون) على مصلصلات السوروم في هجائية تكاد تأخذ نفس حروف كلمة « السيمال » Cymal التي تطلق الآن على أقراص الصاجات الكبيرة في فرق الموسيقى العسكرية والأوركسترا المعاصرة .

على أنه ليس هناك ما يمكن إيواده عن آلات موسيقية قبطية لأن هذه الموسيقى تعتمد على الحنجرة في الغناء وحسب ، مع إصطحاب إيقاع الصاجات والمثلث .

٢ - في ظل الحضارة الإسلامية

حدث الفتح العربى لمصر سنة ٦٤٠ م ، ومن يومها صارت البلاد بالتدريج طرفا حضاريا مع بقية البلاد الأخرى التي فتحها العرب في استخدام العديد من آلات الموسيقى ، ومع مراعاة العوامل المؤثرة التالية :

(١) إن اتخاذ عاصمة الدولة الأموية في موقع قريب من حدود الدولة الرومانية تسبب في عدوى احتضان البيت الحاكم لفنون الموسيقى وتشجيع تداولها ، ومن الثابت أن المطرب العربى سعيد بن مسجح إرتحل في عهد الأمويين إلى كل من بلاد الروم في سوريا وإلى فارس ، ليتلقى فنون الألحان « البربطية » والاسطوخوسية ، بمعنى عزف العيدان ومعرفة القواعد النظرية ، وأنه عاد إلى الحجاز فلحق ما تعلمه لتلاميذه .

(٢) وعلى أيام الدولة العباسية زاد على الأثر الفارسى دخول الرافد الثقافى الإغريقى في مصطلحات وقواعد الموسيقى نتيجة لقيام حركة الترجمة الكبرى في عهد الخليفة المأمون (٨١٣ م - ٨٣٣ م) ثم دخل الرافد التركى بدوره بدءا من عهد الخليفة المعتصم (٨٣٣ م - ١٨١٣ م) .

(٣) وانضاف إلى ما تقدم - بجانب المعارف والتقاليد والمسميات المحلية للأقاليم - روافد أخرى من مصطلحات الموسيقى وأسماء آلاتها لكل توابيع الخلافة عن طريق الانتقال والرحلات .

وبذلك أمكن أن تعدد أسماء الآلة الموسيقية الواحدة ، والنغمة الواحدة والمقام الواحد ، والإيقاع الواحد . وكانت الآلات الموسيقية التي تصنع بمصر أو في أى من بلاد الملة ثم يجرى تداولها بالبيع والشراء في أسواقها وخاصة سوق « الأنماطين » الذي حددت لنا خطط المقريزى موقعه بجوار باب زويلة ، عديدة ومتنوعة ، وبالقدر الذى رصدته المراجع التخصصية على أيام الأيوبيين والمماليك فيما يلى :-

العود : بخمسة وعشرين تسمية مختلفة .

الجنك : بنوعيه : العجمى والمصرى القديم .

السنيطر والقانون : تسميتان لنوع واحد ، غير أن القانون تسمية شامية ، والسنيطر مصرية قديمة .

الرباب : بمسميات الكمنجة الفارسية ، والأربنة التركية .

الطنبور : بنوعيه : الخراسانى ، والعربى .

الشبابه : هى المزمار بنوعيه : الطويل والقصير وفي تسميات مختلفة بلغت نحواً من ٢٥ تسمية أشهرها « الناي » الفارسية .

مزممار الأرغول : بأسماء الدوناي ، الموصل ، المزودج ،

المنش ، المقرون .

الشعبيه : آلة نفخ تتركب أفقيا من سبع أنابيب من البوص مختلفة الأطوال ، ويستخدمها العازف بتحريكها يمين ويسرة في شفتيه أثناء النفخ ، وكانت قديما من استخدامات الرعاة وتنسبها التسمية إلى النسي شعيب عليه السلام .

الطبول والدفوف : أنواع عديدة ومتنوعة الحجم والشكل ، غير أن الدفوف كانت تتجهز برقائق من المعدن .

الطبلخانة : وهى فرقة الموسيقى العسكرية في تسمية فارسية ، وكانت تشتمل على الأبواق والمزامير والطبول والنقارات والصاجات النحاسية .

فاذا أضيف إلى كل ما تقدم وقوع مصر في يد الحكم التركى بدءا من سنة ١٥١٧ ، وإيصاد أبواب التقدم العلمى والثقافى والاقتصادى أمامها مع نقل مهرة الصناع ونفائس إنتاجهم إلى الأستانة ، وانشغال ميزانية البلاد وخزيتها بجمع القروض المالية إلى عتبات الباب العالى دوريا ، وجدنا الشعب ينكفى على نفسه للتعبير بما ملكت يده من موروثات آلائه الشعبية المصرية أو تلك التى طوعها لتعبيراته فطاوعته وتبناها فاستصحب بها مواويل شكواه . وسوف لا نجد تغييرا بعد في مجال الآلات الشعبية رغم قيام محمد على الكبير بإنشاء مدارس موسيقية عسكرية على النسق الأوروبى في تدريس النظريات والتدريب على الآلات الأوروبية لأجل تحديث الجيش المصرى .

وبالنظر الى الفروق المحددة بين آلات الموسيقى الشعبية ، وآلات الموسيقى الكلاسيكية ، نجد آلة العود تشترك في أداء الفلكلوريات الشعبية بالوجه البحرى ، كما نلاحظ ما استجد من استخدام أبواق الخيالة العسكرية (البوست هورن Bost horn) وموسيقا القرب Baghipes في بعض أعراس المدن الكبرى . ولا شك ان الزمن المستقبلى وحده هو الذى سيكشف للباحثين عن مدى تبنى الشعب لاستمرارية هذه الممارسات ، ويقرر بالتالى مدى استحقاتها مستقبلا للدخول في قوائم ماثوراتنا الشعبية .

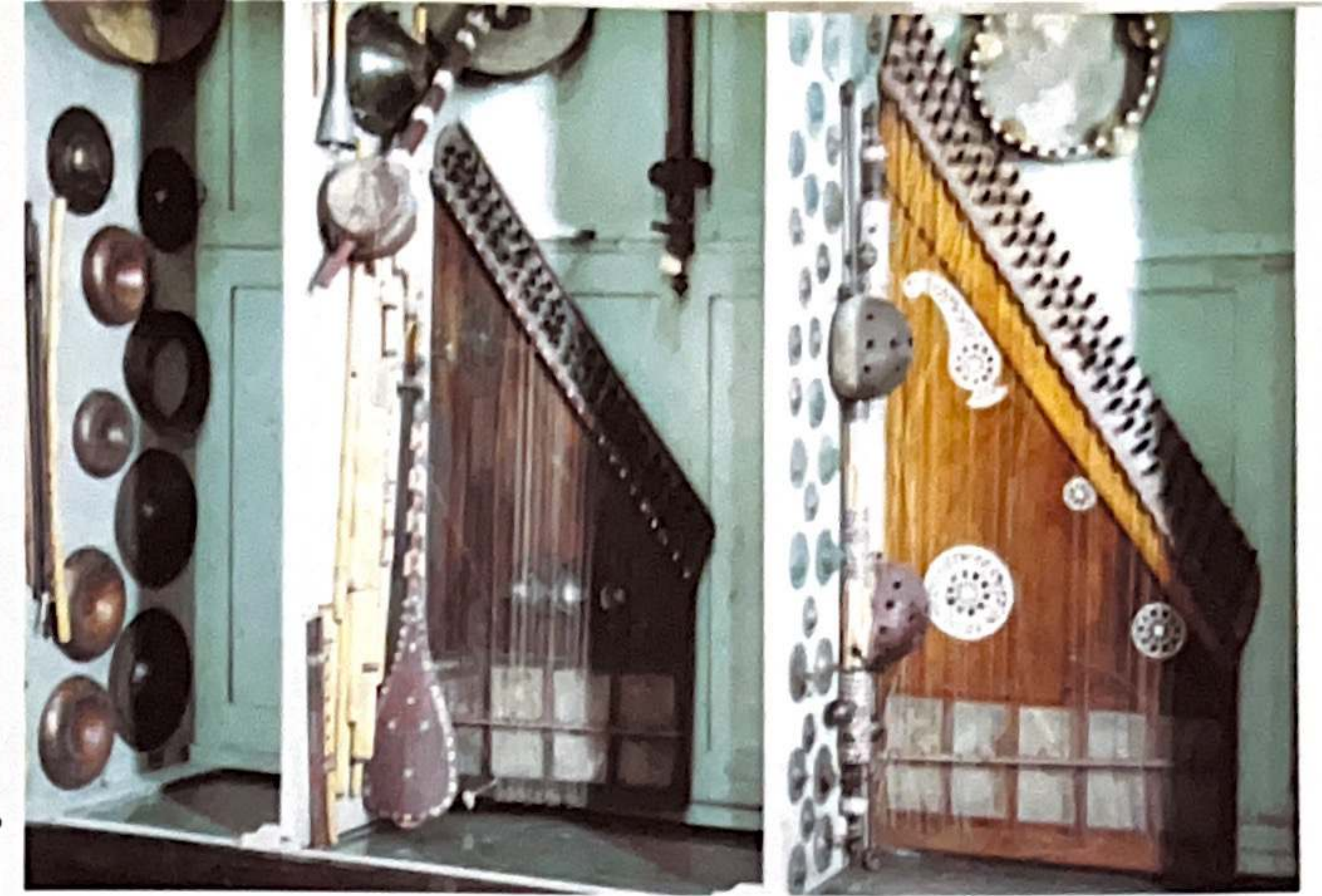
ثانيا : في التداول المعاصر

من آلات النفخ Wind instruments

أولا : من آلات النفخ المباشر : صفارة السلامية :

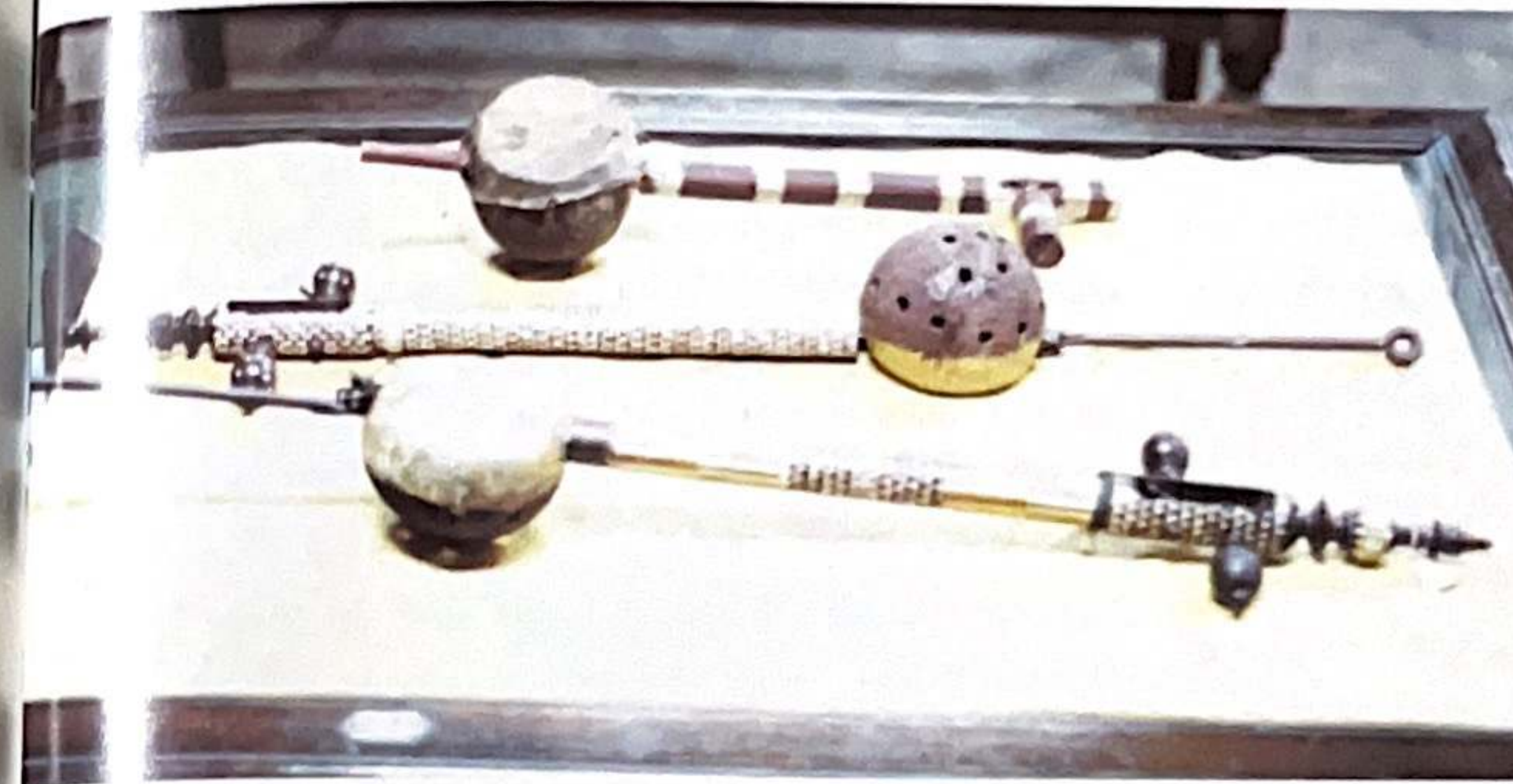
إذا كانت كلمة « الصفارة » تطلق بشكل عام على أية آلة نفخ

موسيقية تصنع من قصب الغاب أو بصفة خاصة على آلة « الناي » ،



من مجموعة تحف
الجمعية الجغرافية

الصاجات -



الريابة -
من مجموعة تحف
الجمعية الجغرافية

فإن من دواعي العجب أننا في مصر لا نزال نركى استخدام تسمية « الناي » الفارسية لآلاتنا بدلا من استخدام مسمياتها الفارسية العربية في : قصبة أو قصابة ، أو أسمائها الفرعونية مات لأنف وخنووي Chnove أو بالفلكلورية المعاصرة : سلامية ، وكول . ومن المرجح كثيرا أن مسألة تكثيف المسميات والمصطلحات الفارسية في آلات وفرق ومقامات موسيقانا ، ترجع أصلا إلى نجاح ما كان من تخطيط البرامكة في نشر حضارة العجم وأدواتها بمتسع ممتلكات الإمبراطورية العباسية من باب التمدد الفارسي على كل ما هو عربي .

ونبدأ فتناول أشهر آلات النغم المباشر في موسيقانا الشعبية لنجد صفارة السلامة - وفي التسمية صلة تشابه واضح بين سلاميات عظم الأصابع وبين العُقل في غاب تسميتها - عبارة عن قصبة مفتوحة الطرفين ، ولها ستة ثقوب ، ويسمى العازف في وضع مائل وبالشكل الذي يسر ذبذبة عمود الهواء المنفوخ فيها .

والغالب أن يحتفظ عازفوها في ممارستهم بمجموعة من مختلف أطوال هذه الآلة التي سوف تختلف أصواتها بالتالي حدة وعمقا ، وذلك من باب التحسب لما عساه أن يحدث من تغيير في المقامات والطبقات ، وتبعاً لهذا ، فإنه في حالة تعدد آلات الفرقة لا بد أن يقتصر وجود كل سلامية بوجود واحدة أخرى أصغر حجماً تسمى « كول » Kawal كي تسهم بإصدار الجوابات الصداحة العليا للنغم الأولى ، ويكون حاصل جمع الامتزاج أكثر اكتمالا وجمالا .

ويمكننا أن نرصد فيما يلي بعض اختلافات تصنيع الآلة وأنغامها واستخدامها ببعض المناطق المصرية :

● فهي في ممارسات قبائل العبايدة والبشارية وتفرعاتهما بالصحراء الشرقية يتم اتخاذها أيضا من البوص المعتاد ، لكنهم يستقرونها لعزف السلم البنتوني Pentatonic الخماسي الذي لا يعرفون غيره

حتى الآن ، ولا يهضمون نغما سواه .
● وفي واحة سيوة تصنع الآلة من مواسير البنادق بعد قطعها وتنقيتها ثم ينفخون فيها بأسلوبهم التخصصي البارع ، إذ يطلقون تيار النغم فيها على شكل دفعات متوالية ، ومن ثم ينساب للسمع منها تدفق نغمي موصول رغم ما قد يشوبه أحيانا من صغير جانبي حاد .

ومن سيناء الجنوبية أثبتت بعض التسجيلات الميدانية لعام ١٩٦٨ أن الآلة بثقوبها الستة تتحرك في مساحة نغمية لا تتجاوز المسافة الموسيقية الرابعة ، وأن العزف والتقاليد تجعل عازفيها دائما من النساء ومن فتيات الرعي في أيام السلم والأمان ، وأما في مواجهة الخطر والطوارئ التي تتطلب استخدام أنغامها في مراسلات الشفرة ، فإنه يتحتم ألا يعزف عليها إلا الرجال .

ومن الثابت بعد كل هذا أننا نجد في نقوش الدولتين القديمة والوسطى للفراعنة نوعين منها في غاية من كمال الصنعة وتناسب الثقب ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد برهنت التجارب على أنهما كانا يصدران السلم الخماسي ، كما أننا عثرنا على نماذج فرعونية من نفس الآلة في عام ١٨٩٠ على يد العلامة البروفيسور فليندوس بتريك Flinders Pitric وفي عام ١٩٠٣ على يد العلامة جون جارستانج John Garstang ودلت النقوش التي يبلغ عمرها ألفي سنة قبل الميلاد في أحد مقابر أهرامات الجيزة على وجود فريق كامل من نوع هذه الآلة وهو يؤدي خدمة العزف في إحدى حفلات الفروع ، وفي كل هذا ما يقطع بمصروولوجية آلات البوص المثقبة أيا جاءت تسمياتها ، في الماضي أو في الحاضر .

ثانيا : في النغم بالريشة المفردة . With Single reed . الأرغول :

والأرغول كشقيقاته نموذج من النفخات لآلة عرفها تاريخنا الفرعوني منذ عصر الدولة القديمة (٣٢٠٠ ق م - ٢٠٠٠ ق م) وهو الآن وبالتشبيه العصري عبارة عن آلة كلارينيت Clarinet مزدوجة تقترب فيها أنبوبتان من البوص ، لكل منهما مسم أو « بالبوص » به ريشة تتسبب في ذبذبة نغم العازف ، وتكون إحدى الأنبوبتين قصيرة وعليها ستة ثقوب لتصنيع اللحن ، والأخرى أطول - ويمكن دائما تطويلها حسب الحاجة بعقل إضافية لكي تؤدي لنغم الأولى بباطا من قرار يمتد طنينه تحت لمعان اللحن العلوي وهي نفس الآلة التي مازال يجيء ذكرها ضمن متداولاتنا الموسيقية على أيام كل من الأيوبيين والمماليك بأسماء « الدوناي » (ناي مزدوج) ، و « المزمار المشي » ، و « المزودج » ، و « المقرن » ، ثم إنها أيضا كانت على الدوام في تناول « مراكية النيل » فيما ذكره المستشرق إدوارد لين عن عادات المصريين المحدثين وشمالهم على أيام محمد علي الكبير .

وينقسم تصنيف الأرغول حسب أطواله إلى نوعين : القصير الذي تتراوح أطواله بين ٦٠ سم ، و ٨٥ سم ، والطويل الذي يتمتع بامتدادات واسعة تستوعب أطوالا من ١٨٠ سم إلى ٢٥٠ سم - وبين طرفي كل هذه الأطوال نجد أرغول « الطرمي » Tormai الذي يمكن أن يتراوح طوله بين ٤٠ سم ، و ٦٠ سم مع تجهيز في كلتا أنبوبيته - أو جزء « الزنان » حسب التسمية الشعبية - بقمعين تعمل فوهتهما على تكبير الصوت ، كما نجد أيضا نوع « القورمة » Urma متساويا في كلتا قصبتيه بمقياس ٦٠ سم ، وأخيرا نجد أقصر الأنواع الذي يتراوح فيه الطول بين ٢٥ سم ، و ٤٠ سم ويأخذ تسميتي « الزمار » Zummar والزماراة Zummarah ويشيع تصنيع الأرغول ويروج تداولها في ريف الوجه البحري ، وهم يسمونها حسب تعداد ثقوبها فتكون « ربوعية » أو « خمسية » أو « ستائية » بمقدار ما لكل من ثقوب . لكن بدو سيناء يسمونها « المجرون » (المقرن) أو « العفاطة » يضم العين وفتحها وكذلك نجد لها تسمية المجرون في مجتمعات واحة سيوة وقراها ، لولا أن البحوث التخصصية تؤكد على أن أرغول « الخمسية » السيوي واقد أصلا من منطقة مرسى مطروح مع مقتنيات البدو الذين جاءوا من هناك إلى الواحة أو مروا بها .

ثالثا : في النغم بالريشة المزدوجة With double reed المزمار :

والمزمار آلة لها شكل الأوبوا المعاصرة Obee ويجرى تصنيعه محليا من خشب المشمش أو البندق ، وذلك بشكل أنبوبة مخروطية يتركب في أعلاها ميسم الريشة المزدوجة للنغم ، وتنتهي من أسفلها بفوهة على شكل الجرس لتكبير الصوت . وعلى أن تجهز الأنبوبة بشمانية ثقوب ، منها على السطح الخارجي سبعة ، والثامن في أعلى الخلف . ولقد عرف كل العرب هذا المزمار واستخدموه لمراتهم في فترة العصر الوسيط بأسماء : « السرا » ، و « الصرناي » ، و « الزورنا » . وبسبب شدة القوة في حدة أصواته ، تم استخدامه على نحو خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقى العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق « الطبلخانات » حسب النظام الفارسي ، وهو النظام الذي عاصرت الحملة الفرنسية وجوده بكل من سنجقيات (مديريات أو محافظات) الشرقية ، والمنصورة ، والبحيرة ، والمنوفية ، وأطفيح ، والجيزة ، والبهنساوية ، والفيوم ، وجرجا ثم قرر إلغاءه محمد علي الكبير في عملية تحديثه للجيش المصري ، وإنشائه مدرسة للموسيقىات ببلدة الخانقا (الخانكة) على النهج الأوروبي في تعليم القواعد والنظريات ، وفي التدريب على أحدث الآلات المعاصرة من أجل إمداد فرق الجيش بخريجيه ، ولهذا ، ومن يومها اكفى المزمار بأداء دوره في تنشيط موسيقانا الشعبية .

الهمة ، « سيف اليزل » الذى يسميه العامة سيف « اليزن » وغير ذلك من حكايات الألف ليلة وليلة . وجدير بالذكر أن إدوارد لين يخلص من بعد كل هذا السرد إلى أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم عرق الشعور « البدوى » الذى يبعث فى كيانهم نشوة الحمية من جراء الاستماع إلى قصص الحرب .

وأما عن رباب الوترين ، فالثابت أنها كانت قد تفردت بالوجود فى فرق التخت من دون كل وترات القوس الأخرى إلى حلول عام ١٨٦٧ ، وبالدات فى المناسبة الشهيرة لقيام « فرح الأنجال » الذى كان الخديوى اسماعيل قد أمر بأن تستمر حفلاته أربعين يوما بلياليها فى القاهرة من أجل زواج أبنائه الثلاثة . وطرافة الحكاية أو أهمية المناسبة كانت قد استدعت تشكيل جوقة كبرى من فعم العزف والغناء برئاسة « المعلم » حسن الجاهلى (١٨٤٢ - ١٩٠٨) ، سيد عازفى الرباب المصرى على أيامه ، وصاحب الخطوة الخاصة لدى الخديوى . ومن بين أفراد العزف الانفرادى أمكن السماح لأنطوان الشوا الوافد من حلب

وتستخدم موسيقانا الشعبية ثلاثة أنواع من المزمار ، وبحيث يقوم الأصغر حجما بمهمة أداء اللحن دائما ، على حين يتولى ما هو أكبر نسبا دور تكرار البطانة ، وأكثر أسمائه تداولاً هى حسب التدرج فى زخلة الحجم : « الشبس » ، « فالشلية » أو « المزمار الصغير » ، « والت » أو « المزمار البلى » . وهذا عدا أن البعض يستخدم أيضا نسمية « الأوبوار » الأوروبية محرفة فى النطق إلى « الأبا » الكبير أو « الأبا » الصغير . والشائع فى شكل استخدامنا لهذه الآلة أن تأخذ دوما حالة مشاركتها مع الطبل الكبير - أو البلى - فى العزف بالخلاء وفى الميادين وفى الساحات والشوارع لتنظيم مسيرات الزفاف والمواكب أو لاصطحاب فى ترقيص الخيل ، أولاداء معزوفات السامر .

الوترات

أولا : وترات القوس With Bowed strings
الرباب :

منذ قرن مضى كانت آلة الرباب - أو الربابة - تماثل فى أهميتها آلة القبولين فى أوروبا ، وثم أصبحت بعد ذلك آلة شعبية يؤخذ صندوقها المصوت من جوزة هند مجوفة تكسى بالجلد ، وتجهز للعزف بأوتار من شعر الخيل ويقوس يشبه قوس الكمان ، وهى تنقسم إلى نوعين : الأول بوتر واحد لمصاحبة الملاحم الشعبية ، والثانى ذو الوترين لممارسة العزف بالجوقات أو بتلك التخت القديمة . وتشير البحوث التاريخية إلى أن آلة الرباب كانت قد وفدت من خراسان إلى البلاد العربية . ونحن نقرأ أنها كانت على أيام أبى نصر الفارابى (٨٧٠ م - ٩٥٠ م تقريبا) بوتر ووترين ، وبأن نوعها المصرى كان أقدم النماذج . كما يحدثنا القلقشندى فى صبحه الأعشى عن أوصاف الرباب المصرية وعن أنها كانت تجهز فى عهد سلاطين المماليك (١٢٥٠ م - ١٥١٧ م) بأوتار أربعة .

وتضح أهمية الدور الفنى والاجتماعى لرباب الشاعر فى كتاب المستشرق إدوارد لين عن « عادات وشمائل المصريين المحدثين » فى أنه لم يكن بمصر إبان القرن التاسع عشر ما هو أكثر تسلية لرواد المقامى وفى التجمعات من شغف الاستماع إلى شعراء الربابة فى منظومات الملاحم الشعبية ، وبأن هؤلاء الشعراء كانوا بالقاهرة أكبر طوائف الرواة عددا ، ويلقون إنشاداتهم من الذاكرة لا من كتاب أونص ، ويزخرفون أداءهم بالفواصل الصغيرة من نغم الرباب كما يستفتحونه بانغام الاستهلال . وقد تمتعت الرباب بألقاب مثل « رباب الشاعر » ، « والرباب » الأبو زيدى ، نسبة إلى أبى زيد الهلالي سلامة « وعلى نحو ما كان الشعراء ينسبون إلى تخصصاتهم ، فهناك « الهلالية » و « الزغية » و « الزناتية » ثم « العناترة » أو « العتريه » نسبة إلى عترة العيسى إلى جانب تناولهم لقصص المجاهدين من أمثال ذات



الربابة والطبل

الصفارة



من مجموعة تحف الجمعية الجغرافية



وتدل الدراسات على أن أوتارها الخمسة كانت تتخذ من أمعاء الإبل ثم يجرى ربطها في واحد من الأضلاع الثلاثة لإطارها الذي يسميه النوبيون جوسا (قوس) وقد بلغ حرص العلماء على اتخاذ وتطبيق المنهج التجريبي في التعرف على الطريقة النوبية في ضبط أنغامها، أن تعمدا في إحدى المرات فك أوتارها ثم استدعوا من الخارج عازفا نوبيا لم ير شيئا مما فعلوه وطلبوا إليه أن يعيد تركيبها وضبطها فقام لهم تلقائيا بإعادتها إلى طبيعتها من ترتيب في الأوتار ونفس تنغيمها الخماسي النوبي ومن ثم أثبتوا أن مسألة انضباطها تقليد محدد وموروث أصيل. ولما تبعوا منشأها القديم أثبتوا أنها أنبوبية أصلا ومشتقة من شعوب وسط أفريقيا أيضا باسم كرار Krar وكانت قد وفدت إلى الداخل المصري مع مقتنيات الأفارقة ومع الأثيوبيين الذين جاءوا للعمل والاستقرار.

وهكذا ينضح ثبوت الأصل الأفريقي لطنبورة أهلنا في النوبة وفي صحرائنا الشرقية، ويتفق بذلك زعم البعض بأنها فرعونية وتحمل تسمية الكنارة الآسيوية ولنا أن نرجع بعد إلى ما أثبتته الأثرى المصرية الكبير الدكتور محمد جمال الدين مختار وفي المجلد الأول من تاريخ الحضارة المصرية من أن الكنارة آلة خشبية آسيوية الأصل، وإلى ما ذكره العلامة المستشرق هنري فارمر في كتابه المحترم عن تاريخ الموسيقى العربية من أن الكنار والكنور تسميات عبرية أخرى لآلات الكنور العبرية وكنور النبطية.

وقد لا يتبقى بعد سوى وجود صورة النقش بمقابر بني حسن عن آلة «الكنور» في أواخر الدولة القديمة وأوائل الوسط، والواضح تماما أن هذه الصورة تكشف عن مجموعة من الآسيويين بنفس ملامحهم وأزيائهم التي يتعرف الأثريون على خصائصها بمجرد النظر، جاءوا إلى مصر عبر الحدود وهم يحملون على حمارهم وفي أيديهم هدايا قومهم كالعادة إلى حكام مصر وسادتها توددا وزلفى.

ولكى نقطع الشك باليقين نهائيا فإن تاريخنا الموسيقي يذكر عن الكنارة بالنص أنها ظهرت لأول مرة في نهاية الدولة القديمة وأوائل الوسط، وأنها لم يعم انتشارها إلا في عهد الدولة الحديثة وفي هذا دلالة كافية على أن الكنارة الآسيوية وجدت الرواج يوم أن توسعت إمبراطورية الفراعنة في ربوع آسيا، ونتج عن ذلك تداخل حضارى في مجال الآلات الموسيقية وتناولها إلى حد أن اقتنى الفرعون في قصره فرقة موسيقية آسيوية بجانب الفرقة الفرعونية. وما كان لآلة الكنارة ونظائرها أن تحوز الرواج والانتشار إلا على يد أهلها وليس قبل ذلك.

السمسمية :

وآلة السمسمية - ولنا أن نسميها طننبورة القتال - ليست سوى توأم طبيعي لطننبورة النوبة، ولعلنا نعرف أنها كانت قد هاجرت برفقة شحنات الأيدي النوبية العاملة للمشاركة في «سخرة» حفر قتال

نوصية مهمة من اسطنبول، بالمشاركة بعزف كمانه «الرومي»، وكانت آلة الكمان يومئذ في اعتبار المصريين آلة رومية لا يقدر على تناولها المعقد إلا الأروام. لكن ما أن حل دور أنطون الشوا حتى أذهل كل الحاضرين في صالة القصر الخديوي بحلاوة التنغيم وبكامل سيطرته كشخص عربي على الآلة، وعندها انتهت عطايا السامعين بمقدوفات الجنيئات الذهبية على عازف الكمان وعلى الفرقة وخص الشوا من الحصيلة ألف وسبعمائة جنيه، وبذلك تحطم من يومها وهم الرهبة في تناول الآلة، وتشجع عازفو النخوت على استخدامها بدلا من الرباب.

ويتضح الآن أن وجود آلة الرباب ورواج استخدامها بات ينحصر في طائفة من أفراد التخصص في بعض القرى والنجوع والمدن لمحافظة قنا. ويفصح لنا الخبير الروماني الشهير بتيريو الكساندرو Tiperio Alexandro في تحليله الأكاديمي لخصائص الأغاني والموسيقى الشعبية التي أشرف على تجميعها من مختلف أنحاء البلاد في سنة ١٩٦٧، عن بالغ التقدير لمهارة القناوين في تناولهم للرباب بتكنيك متميز وأداء باهر - ومن ذلك أنه يشير - مثلا - إلى قدرات «الريس متقال» ورفقته بأنه فنان يعرف كيف ينبر على الأوتار بأصابعه، وبالقوس، وحتى بعضا قوسه، وبأنه يتفنن في تجويد عدة أساليب لإصدار التنوعات الرقيقة، وبأن فرقته التي شاركت في التسجيل قد تشكلت من أفراد كمل النضج في تدريبهم حتى استوفى مطالب الأداء المنسق لمحصل شعبي وافر الثراء.

ثانيا : وتريات الغنر Blucking With Fingers

الطننبورة أو القيثارة :

معلم فنى خاص من معالم أقليم النوبة وهي ذات خمسة أوتار معدنية، وجسم مصوت من الخشب المكسو بالجلد، وتصدر أنغام من السلم الأفريقي الخماسي Pentatonic لتؤدي منه اصطحابات الغناء والرقص. وفي النوبة يتفوق بالعزف عليها عرب العقيلات من مستوى الشهرة، ويصنعها ويستخدمها العابدة والبشارية بطول امتدادهم في صحرائنا الشرقية، وتدخل قاسما مشتركا في تشكيل جوقات الزار لتقديم الألوان الأفريقية في الغناء والعزف.

ولقد أسهمت الدراسات الموسيقية الجادة لعلماء الحملة الفرنسية في التمكين من دحض الزعم الذي ينسب هذه الآلة لغرب إفريقيا والإفريقيين أو يتخذ لها تسمية «الكنارة» الآسيوية. وأثبت لها كتاب «وصف مصر» تسمية الكيصار Quithar لأن النوبيين الذين كانوا يقطنون حول الجندل الأول على أيام الحملة سموها كسر أو قصر Quisar والذين من غير منطقة الجندل الأول نطقوا نفس التسمية في لفظ جيزركة وغيزركة، على حين سماها أهل مصر القيثارة البربرية، وهكذا نجد قيثارة = قيثار = كيصار = قصر = كسر = جيزركة = غيزركة باللسان المصري النوبي.



فرقة الفنون الشعبية في محافظة الأقصر



السويس ، ثم استقرت هنالك مع ذويها لكي تتمتع لهم - من التمتعة - أهاريجهم ، فتخفف عنهم مشقات الغربة والحفر في كل من بورسعيد والإسماعيلية والسويس ثم تقع عليها بعض التحويرات التي جعلتها أكثر ملاءمة مع طابع موسيقا المنطقة .

من ذلك أن تنعيم أوتارها الخمسة تحول من السلم الخماسي Pentatonic إلى ترتيبات السلم الطبيعي diatonic في اشماله على نغمة المسافة الثالثة المحايدة Neutral وأصبح ربط أوتارها يتم عن طريق مفاتيح الملاوى الخشبية بدلا من حلقات القماش النوية ، كما أمكن عند طائفة صيادي السمك أن يصبح صندوقها المصوت في منطقتي العريش والطور من علب الصفيح ، وأن تتخذ أوتارها من سلوك الكهرياء .

وجدير بالملاحظة البقطة أن السمية هي التي تكاد تنفرد من بين جميع الآلات بإصدار أنغامها وهي مقرونة بإيقاع ذاتي ينتج عن نبر أوتارها أثناء العزف ، وبأسلوب تستقبل به الأذن نوع هذا الإيقاع على شكل « تمتعة » هي التي أكسبتها بالذات في منطقة القنال تسمية « التمتعة » أولا ، ثم أمكن تحريف نطقها في التداول بعد إلى السمية التي صاحبت شهرتها .

وهكذا انتشرت السمية وكونت لها بمنطقة القنال رصيدا متميزا من الأهازيج والرقصات لا يزال يحمل أثر الحركة والتعبير النوبي على مثال « كشكك مرزوجة ، تعالى جنبى » فضلا عما رصدته لها التسجيلات الميدانية عند طوائف صيد السمك بمنطقتي العريش والطور في سيناء من معزوفات متميزة . مما يشير الحماس بتصفيق الأيدي ، وبالنهوض إلى الرقص ، وبالتطيل الزخرفي على أى شيء في المتناول فضلا عن حناجر المرددتين . وبهذا كله نجدها عبرت البحر الأحمر إلى موانيه الشرقية ، لتمارس أنشطتها ونفس حصيلتها المصرية غالبا في مدن موانئ اليمن بمنطقة جيزان السعودية .

آلات الإيقاع

Percussion instruments

إذا كان من المسلم به أن آلات الإيقاع ووسائله المختلفة - ومنها في الأصل تصفيق الأكف وبق الأقدام - تعتبر من أقدم أدوات الموسيقى التاريخية ، وأن أقدم حضارات الوجود - ولا حضارة بغير الموسيقى - كانت قد بدأت أول ما بدأت في بعض البلاد من قارتى آسيا وإفريقيا ، صح القول إذن باعتبار البلاد الآسيوية إفريقية أقدم مخازن الدنيا لصنع آلات النقر ووسائل التوقيع ، ويأن مصر صاحبة أقدم الحضارات المشعة والباهرة وكانت سباقة في تصنيع الإيقاعيات واستخدامها

(أ) التصفيق النوبى :

والتصفيق كما نعلم لا يزال يقوم للشعوب كما قام عبر التاريخ بدور

تفاوت قيمته الفنية بساطة وتركيبا . ويصفق الشعب المصرى لقيه الشعوب الأخرى بمختلف الأقاليم لمشاركة الإيقاع البسيط في مساندة الأغاني والرقصات ، غير إن أهلنا في النوبة وبالذات في قبيلة الفاديجات هم الذين يفتنون في تشكيل نوع من تركيبة الإيقاع الفن بعناصر من الأيدي والأقدام ومن دق الطارات فيأتون بالعجب الموسيقى ، ويبرهنون على عراقة الأصل الإفريقى . ذلك إن إيقاعهم تتداخل عناصر النقر في تركيبته . بحيث تترنح في مداخلها أو تتوالى أو تتعارض أو تتصادم ، فيحدث من حاصل الجمع الكلى ما يعرف اصطلاحيا بالإيقاع المركب compound rhgithm وهو فرع من الدراسات الموسيقية العليا ينجح فيه الطلبة بعد جهد ، أولا ينجحون على حين تطلق إبداعات أهلنا في النوبة من فطرة الله التي فطر الناس عليها وحسب ...

ويمكننا أن نقرأ وصفا من واقع الرؤية المباشرة في كتاب « ٢٠ يوما في النوبة » للدكتور عز الدين إسماعيل عن أعاجيب هذا الإيقاع . ليس مجرد إيقاع أولى ، وإنما يتخذ نفس تركيبة الألحان وطابعها بأن معانى الكلام ، وفيه تناوب الأكف والأقدم ضربات الإيقاع ، محاة فيما بينها إيقاعا آخر داخليا يتمثل في تفاوت المداخل والنهايات في ضربات الأكف وضربات القدم .

وغنى عن القول بعد أننا نحن العرب نمارس في مختلف بلاد شغفا شديدا بكل الصور الإيقاعية لبقايا هذه المؤثرات الإفريقية العذ أو فيما يعرف في دول الخليج وفي شبه الجزيرة العربية بإيقاع « التخ والتلث » ويعرف أكاديميا بالتعدد الإيقاعى Polyrrhythmic والإبداع الذى يتقاضى ممارسوه في أداء الفرق وفي التسجيلات أعاجور الإخصائيين .



(ب) العصى المصفقة :

اشتهرت مصر منذ الأسرة الأولى للفراعنة (٣٢٠٠ ق م) بصناعة العديد من المصفقات الإيقاعية على شكل الأيدي والأذرع والرووس ومن أزواج العصى ، ولاتزال فلكلوريات النغم في إقليم الفيوم تستخدم نفس المأثور ، فحين يتنظم الفيوميون لأداء أشهر ألحانهم الشعبية من « المجردة » و « الشبوه » يجلسون متقابلين أربعة لأربعة وفي يد كل عصاة ، وعندما يبدؤون في الغناء يعملون إلى التوقيع بضرب عصيهم في بعضها البعض بترتيب يحفظ وحدة التوزين لما يترنمون بإنشاده ، وبذلك يظل الموروث الموسيقى من آلات « العصى المصفقة » الفرعونية يؤدي دوره في الحاضر ، حاملا إلى المعاصرين نحية الجدود ثم يتزود منهم بما تجود به إبداعاتهم في استئناف رحلته المستقبلية إلى الأحفاد وذرائعهم فيما يستجد من أزمنة .

(ج) آلة الدرابوكة :

والدرابوكة طبل شمس على هيئة أسطوانة فارغة تصنع في الغالب من الفخار وأحيانا من الخشب المطعم بالصدف . ويتسع جوف الأسطوانة بدنا من منتصفها حتى ينتهى على شكل فوهة جرس يشد على حافة قطرة جلد ماعز رقيق الدبغ أو من جلود الأسماك أو يتخذ أصلا من جلد النايلون المعاصر .

ويمكننا أن نجد من أنواع الدرابوكات شكلا متضخما يسمى طبل « الدهلة » وأن نجد عازف أى من النوعين يتناول آله وهو مستودة على ركبته أو معلقة بشكل مستعرض في كفه من أمام صدره .

وتختلف صناعة الدريكات في الريف المصرى عنها في المدن . فعلى حين يكفى القرويون بلصق جلدها بالغراء يشته أهل المدن بدائرة من خيوط قوية كما يعملون إلى تجميل الجسم وتلميعه بطلاء بنى من أكاسيد المعادن ، وهذا ما لم يكن الجسم خشيا فيطمعون به بالصدف ويتضح انتشار الدرابوكات بالأحياء الشعبية المصرية وفي الريف تتضح في تشكيلات الفرق الفلكلورية . وهي في كل القرى عنصر أساسى في توقيع حفلات السمر والأفراح ولمختلف المناسبات السعيدة وبذات القدر الذى كان لها في فترة القرن التاسع عشر بين طوائف الممثلين الهزليين الجوالين ، ومع جوقات « العوالم » ولرقص الغوازي « وعند « مراكية النيل » ولأجل تسالى جواري وإماء القصور ، كلما واتهن يومئذ فرصة فراغ ترويحى ، وها هي لاتزال في متداولتنا وحيث تجد في أى مواطن مصرية من الريف أو في أحياء المدن الشعبية عازقة ماهرة تنهج الاحتفالات وتتلقي لعزفها دعم السامعات بالتصفيق وبالزغاريد الطرودة .

ولقد استجد على دور الدرابوكة في وقتنا المعاصر إسهام جديد بالمشاركة أولا في فرق التخت وأداء المعزوفات العربية التقليدية ، وثانيا باجتهاد اهتمام الأكاديميين الأوروبيين لدراسة إمكاناتها والإفادة

فيها ، ومن ذلك ما قام به المؤلف الألماني المعاصر سيغفريد فينك Siegfried fink إذ أعد لها كتابا تدريسيا - ميتود - كما كتب لها مصفقا بعنوان « متابعة لأداء الدرابوكة الانفرادى » Suit solo جعل لحركاته الثلاثة مصطلحات شرقية هي على التوالي : صالح ، طلاع ، الماريداني ، الأزهر .

(د) أنواع الدفوف :

والدف أو الرق آلة قديمة في التاريخ منذ الدولة الفرعونية الحديثة ، وورد ذكرها في الكتاب المقدس . ولا تزال حتى الآن على ما هي عليه من الشهرة بكل فرق الموسيقى الشعبية وفي تختات الموسيقى العربية التقليدية .

وللدف إطار خشى يتجهز في أحد جوانبه بجلد رقيق ، ويتجهز قطر الإطار بأزواج مستديرة من رقائق المعدن لإصدار الشنششات الرنانة أثناء العزف . ويوجد من الآلة أنواع تدرج في اتساع قطرها إلى مستويات « الحانة » و « المزهر » و « الباندير » ، و « الطار » إلا أن كل هذه الأنواع تخلو من رقائق المعدن ويتوافر استخدامها في بلاد الصعيد خاصة فيما حول أسوان لأغراض اصطحاب الرقصات وأما فيما عدا ذلك من بلاد القطر فتستخدم أساسا في خدمات الفرق الصوفية والدراويش من مواكب وأذكار ومدائح وأناشيد .

(هـ) النقران والبازة :

كذلك نجد في كثير من بلاد الصعيد نوع طبل النقران بوعائه النحاسى الذى يبلغ قطره نحو من ٣٠ سم ويتغطى بالجلد المشدود ويعلقه العازف في رقبته ليتدلى مسودا على صدره كي ينقر عليه بزواج رفيع من شرائح الخشب .

وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وأذكارها زوجا مصفرا من هذا النوع يسمى طبل البازة ، كما كان المسحراتى التقليدى يستخدمه ولا يزال واحدة منها في فقرات إيقاط النائمى إلى السحور في ليالى شهر رمضان .

(و) الطبل البلدى :

ويعتبر الطبل البلدى أكبر طبول الموسيقى الشعبية حجما ، ويتجهز إطاره الخشى في كلتا ناحيته بشد جلد حيوانى مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبته ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشى وعلى الآخر بشريحة من عصا رفيعة .

ولضخامة الطبل الكبير وسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة عزف الخلاء والهواء الطلق في مصاحبة زممرات رقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرسان .

(ز) معدنيات الصلجات والكلسات والمثلث :

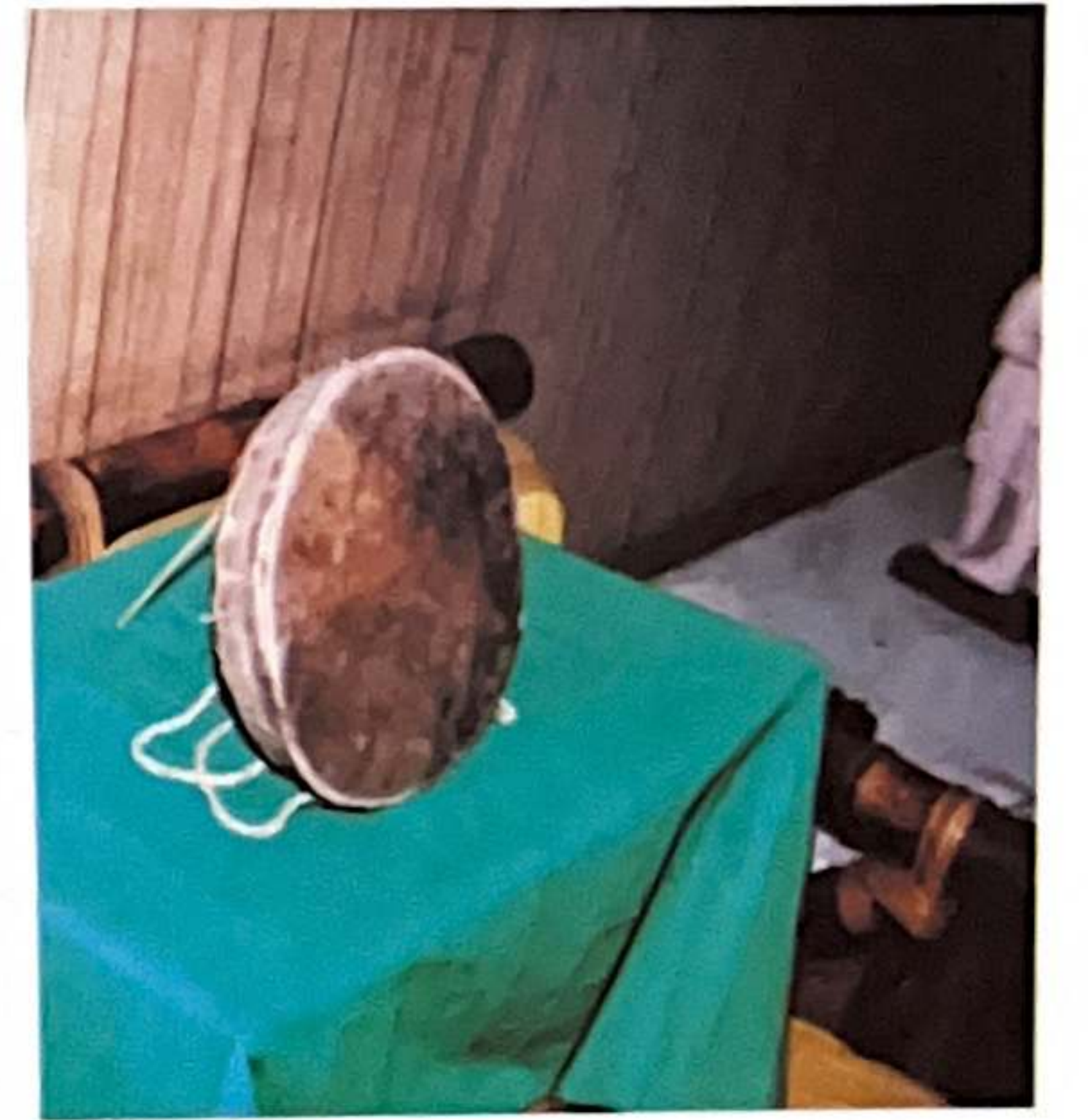
تصنع جميعها من معدن رنان وتندرج أحجام الصلجات على التوالي إلى أنواع ، فأصغرها الذى يبلغ قطره ٦ سم تستخدمه الراقصات العموميات بشيته في كل من إيهامى وسبابنى البلدين ، ثم

الفنون الشعبية التشكيلية

- لمحات من صناعة خرط الخشب
- الزجاج الشعبي ● عروسة المولد
- الحل الشعبي في مصر ● الأثاث الشعبي
- الأزياء الشعبية ● الوشم
- الخزف والفخار
- الوحدات الزخرفية في النوبة القديمة

كيتنا القبطية هي والطرق الصوفية الإسلامية يستخدمان بالتماثل أكبر أنواع الصاجات في شئونهما الموسيقية مع فارق التسمية التي تأخذ عند الطرق الصوفية «كاسات» وفي خدمات الكنيسة ناقوس مع مصاحبة بنقرات المثلث الأوروي Triangle «تريانجل» الذي ينطقونه تليانتر.

يحركن الأصابع بحمولتها للتصادم أثناء الرقص برنين التوقيع المطلوب. ومنها أيضا نوع «الطورة» البالغ قطره ١٠ سم والذي تروج استخداماته في أنشطة الموسيقى الشعبية بمتنح بلاد الدلتا وعلى الأخص في أذكار وموالد ومواكب الطرق الصوفية. وجدير بالذكر أن



ملامح وجه مصر الشعبي

حسن عثمان

تمثل الفنون الشعبية أسلوب الحياة فى مصر بكل ما تنطوى عليه من تراث مادى ومعنوى حى ، قابل لاستيعاب التطور ..

هذه الفنون التى توارثها الفلاح والعامل والصيد من أبناء القرية والمدينة والساحل المصرى تمثل الذاكرة التاريخية والجماعية التى تعكس أصالة هذا الشعب الذى استطاع فنانه أن يخلق التوازن المطلوب فى التعادل مع الثقافات الأخرى على مدار الزمن .

وليس الغرض من هذا الكتاب تقديم الفن الشعبى كفن بدائى مستقل ، أو فن تلقائى ولكنه يعرض لبعض نماذج الحياة الشعبية التى تشمل البيت والأثاث وبعض الحرف الشعبية كالفسخار وعروسة المولد كما يقدم دراسة ميدانية لفن الحلى والملابس والخرط والزجاج .

وباستعراض هذه الدراسات الميدانية يتأكد لنا أن الفن الشعبى المصرى والمنتج الشعبى لم يأت بالصدفة أو دون معنى كما أن الألوان والزخارف لم تستخدم فقط للتزيين ولكنها جاءت عن فلسفة تناول الحياة والمعتقدات بالإضافة إلى الشكل المتفرد للفن الشعبى المصرى الذى يعكس الحب العميق والاهتمام - والذى يكشف عن نفسه - بعد دراسة عناصر هذه الفنون . فما زالت الأصالة والتلقائية تميز الفنون الشعبية المصرية رغم زحف الحياة الحديثة بآلياتها ورغم تطلع أبناء الشعب

إلى محاكاة الغرب فى أسلوب الحياة فى الأثاث وفى الملبس فما زالت الزخرفة فى الفن الشعبى المصرى تحظى بالاهتمام الأول عند الفنان الشعبى المصرى .

وترجع أصول هذه الفنون إلى آلاف السنين . . . فالفلاح المصرى له فلسفته التى يتناول بها الحياة وهو ما زال مرتبطا بالأغنية والحدوتة والأسطورة التى يقتفى أثرها فى معتقدات الحياة المصرية القديمة . والراعى الذى يجوب الصحارى بحثا عن قطرة ماء وعشب أخضر ما زال يتهجج بالألوان الزاهية والزخارف والحلى التى تتحلى بها السيدات فى ملابسهن المميزة بالألوان الزاهية وقطع الحلى الذهبية والفضية .

وما زالت البدوية تقضى الساعات والأيام فى إنتاج قطعة من الكليم المصنوع من الصوف الذى تعرف أسرار صباغته بالألوان النباتية أو فى صناعة رداء لعرضها مطرز بالخياطة الزاهية الألوان وقطع المعدن التى تحرص على أن تغطى بها سطح البرقع الذى تخفى قسما وجهها وراءه .

ورغم التغيرات التى تحدث فى مجتمعنا المصرى ، وهى جزء لا يتجزأ من التغيرات التى تحدث فى عالمنا المعاصر ، حيث تتغير الخطوط العامة للخريطة الاقتصادية والسياسية ورغم أن رياح التغيير بدأت تكسب وجه مصر ملامح وقسمات لم تكن معروفة من قبل وانشغل الفنان الشعبى بأمور الحياة ، كما عرف طريقه إلى الهجرة إلى أقطار شقيقة سعيًا وراء موارد اقتصادية جديدة . إلا أن وجدان الشعب المصرى ما زال وجدانا تشكيليا بالدرجة الأولى . . . فالأثاث الحديث المأخوذ عن الطرز الفرنسية والملابس والحرف التى دخلت حياتنا المعاصرة ما زالت تحتفظ بنفسها بنكهة مصرية ووجدان مصرى يميزها عن مثيلاتها المأخوذة عنها .

ومن خلال هذه الدراسات الميدانية يتألق وجه مصر فى روعة ملامحه الأصيلة وقسماته المتعددة ويكشف عن أعماق بعيدة شكلت هذه الملامح والقسمات منذ دبت حياته على أرضها منذ بدايات الفنان المصرى القديم حتى نهايات الفن الإسلامى . . . وحين انشغلت مصر عن أبنائها - فى فترات تاريخية فرضت عليها - انشغل الفنان الشعبى بتسجيل ملامح بلاده ومعتقداته على واجهات البيوت وفى اللوحات الشعبية خلال عرائس المولد والوشم والنقش على الفخار والشبابيك الجصية والخرط العربى .

وللفنون الشعبية المصرية دور أساسى فى تشكيل الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة . . . لم لا ؟ وهى المنبع الذى يمد الفنان التشكيلى المعاصر بالمواقف والأشكال والعناصر التى تمكنه من إبداع لوحة أو تمثال يستوعب خلالها مظاهر الحياة بألوانها وبهجتها وفلسفتها التى تقوم بدور التعبئة والإلهام واستنفار المشاعر والوجدان من أجل تحقيق فن مصرى له وجود مستقل .

وعندما نستعرض ما دونه الباحثون خلال دراساتهم الميدانية لبعض الحرف والفنون الشعبية المصرية نلمس الجهد المضنى الذى قام به هؤلاء الباحثون لجمع المعلومات وتسجيلها بهدف حفظ هذا التراث وتقديمه للقاعدة العريضة من القراء موضحين قيمتها الفنية ورفعها إلى المستوى الذى تستحقه فى تاريخ الفن وتقوم

الصورة الفوتوغرافية فى هذا المجال بدور هام فى تسجيل اللحظة . . . والضوء والجو العام والبيئة التى حافظت على نبضات قلب ووجدان هذا الشعب .

سجلت الباحثة سامية قطبى فيما سجلته من ملاحظاتها عن فن الحلى وأثر السحر على أشكال الحلى لانتشار الاحجية والرموز الوقائية كما قدمت بعض المعتقدات السائدة عن أبناء الشعب فى إقبالهم على التزين بالأحجار الكريمة . .

فالياقوت يفرح القلب ، والزمرد يحمى الفضيلة ، والمرجان يمنح الحياة ، والسفير يسرع بالشفاء ، والفيروز يمنح الكوارث ويقوى القلب . . وتمنع العين (الحسد) بلبس التعويذات كالعين والخزرة الزرقاء .

كما تشير إلى رموز الديانة المسيحية التى أصبحت جزءا هاما لتشكيل الحلى من الذهب والفضة مثل الصليب والحيوانات الوديمة كالأسماك والحمام ومن النبات أوراق الكروم وعناقيد العنب .

وتشير الباحثة وداد حامد فى بحثها فى الأزياء الشعبية إلى أن الأزياء لغة يفهمها الجميع تبين الوطن الذى ينتمى إليه الفرد والفئة الاجتماعية والوضع الاقتصادى وإذا تجاوزنا الوظائف الحيوية للملابس ، نجد أنها تمثل أعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التى نشأوا عليها ويجمع بينهم جميعاً وجدان تشكيلى يهتم باللون والوحدة الزخرفية .

وتشير الباحثة عابدة خطاب فى بحثها عن الفخار إلى طقوس هذه الصناعة الممتدة منذ بداية الخليقة حتى الآن والتى بدأت لتحقيق أغراض سحرية ونفعية وكيف زامل الفخار الزمن وسارا معا على درب واحد ، شارك الناس حياتهم على أوسع نطاق وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم بل ولاحقهم حتى حياتهم الآخرة .

وعن عروسة المولد تقدم الباحثة زينب حجازى وجها آخر لاحتفالات مصر بأعيادها الدينية واختارت عروسة المولد بألوانها الزاهية ورموزها التقليدية التى تمتد عبر التاريخ وقد عرفت العروس فى التاريخ القديم لأغراض دينية وصنعت من العاج تارة ومن الفخار أو العظم أو الطين تارة أخرى ولكن عروسة المولد فى عصرنا الحديث تصنع من حلوى السكر المعقود مستلهمة جذورا مصرية قديمة .

وتضع الباحثة ملك مرسى فى بحثها عن فنون الزجاج يدها على أول أفران عثر عليها بمدينة طيبة التى ترجع إلى عهد الملك امنحتب الثانى من الأسرة الثانية عشر . . . وتبرهن لنا كيف كانت الإسكندرية من أشهر المدن صناعة للزجاج فى العصر اليونانى . وظلت محتفظة بمكانتها هذه فى العصر الرومانى وتحكى لنا كيف إنهر الإمبراطور نيرون بكوبين من الزجاج من صناعة مدينة طيبة ودفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا لهما من فرط إعجابه بهذا الفن الذى يقوم على نفخ الهواء فى الزجاج ليتشكل أصدانا رشيقة وخطوطا رقيقة ناعمة فى ألوان شفافة مثل الأزرق والفيروزى .

وفى مجال الأثاث الشعبى قدمت الباحثة زينب حجازى خلاصة تجاربها ورحلاتها من الشمال إلى الجنوب لتلخص لنا فكرة وفلسفة الأثاث عند أبناء الشعب

لمحات عن صناعة خرط الخشب

بقلم : عصمت أحمد عوض

حرفة خراطة الأخشاب

هي حرفة معروفة من قديم الزمان مارسها كثير من قدامى الشعوب ، ولقد وصلت تلك الحرفة في الدولة القديمة إلى درجة عالية من الدقة والدق السليم .

ولمصر شهرة قديمة في خراطة الأخشاب . وأنه يوجد في الآثار المصرية كميات كبيرة من الخشب المخروط ، إن الآلات التي استخدمت بمصر القديمة معروفة جيدا من الصور المنقوشة على جدران المقابر ممثلة استعمالها . وكذلك من النماذج التي وجدت من هذه الآلات في المقابر كاملة أو على هيئة نماذج مصغرة .

وكانت هذه الآلات هي : المطارق (قواديم) - البلط ، الأزاميل - المناشير ، (ولها جميعا - فيما عدا بعض الأزاميل - مقابض خشبية) ، المثاقب المختلفة . أما عن المخرطة فلم يكن هناك قطع لها .

ومن المدهش أن كل الحلقات الموجودة على القوائم الخشبية للمقاعد مصنوعة يدويا محاكية الخرط بالمخرطة .

ولمقعد من مقبرة توت عنخ آمون قوائم مُحَلَاة بحلقات تشبه الحلقات المصنوعة بالخراطة الحديثة . ولكن لم يُحَقَّق هل صنعت بالخرط أم بالبرد .

ورث القبط عن أجدادهم الأوائل المهارة في الفنون

إن الاهتمام بالثقافة الفنية ينعكس أثره على السلوك الإنساني في إثراء الذوق ، وتدريب الحواس لإدراك العلاقات الجمالية في الأشكال التي تقع عليها حواسه ، حتى تزداد متعته بالحياة .

وأن أهمية الحرف في الحياة الإنسانية ليست تقليدا شكليا للطبيعة وإنما هي في حقيقتها تساعد على إقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة بصورة ما ، ومن هنا ندرك أن الحرف تعلمنا ما الذي نبحت عنه ، وكيف نراه .

ويمكن القول بأن مستلزمات الحياة في أي أمة تُلهِم الدارس ماذنها لدراسة حضارة تلك الأمة ، وتعرف أذواق أهلها ، ومبلغ تقدمهم وطباغهم وأخلاقهم . ونستطيع من تلك الدراسة أن نزن عقلية المصمم ، ومدى اتقان الصانع لصناعته .

ومما لا شك فيه أن المصريين هم أقدم الشعوب التي تداولت أشغال التجارة . وتدل الآثار الخشبية الباقية على أن النجار المصري قد برع في تجميل هذه المنشآت الدينية والمدنية ، والأدوات اللازمة للحياة .



على اختلاف طوائفهم وثقافتهم .. وكيف تأثرت الموجات الحديثة لفن الأثاث .. بالأثاث الشعبي الذي يوفر الراحة والاستقرار ويصنع من الطين أحيانا ومن الأخشاب أحيانا أخرى .

وأضافت الباحثة عصمت عوض في بحثها عن فن الخرط الكثير من المعلومات الدقيقة التي تشرح طريقة صناعته وتجميعها والآلات البسيطة المستخدمة في هذا الفن المكمل لفن العمارة الداخلية في البيت المصري البسيط والغنى على حد سواء .

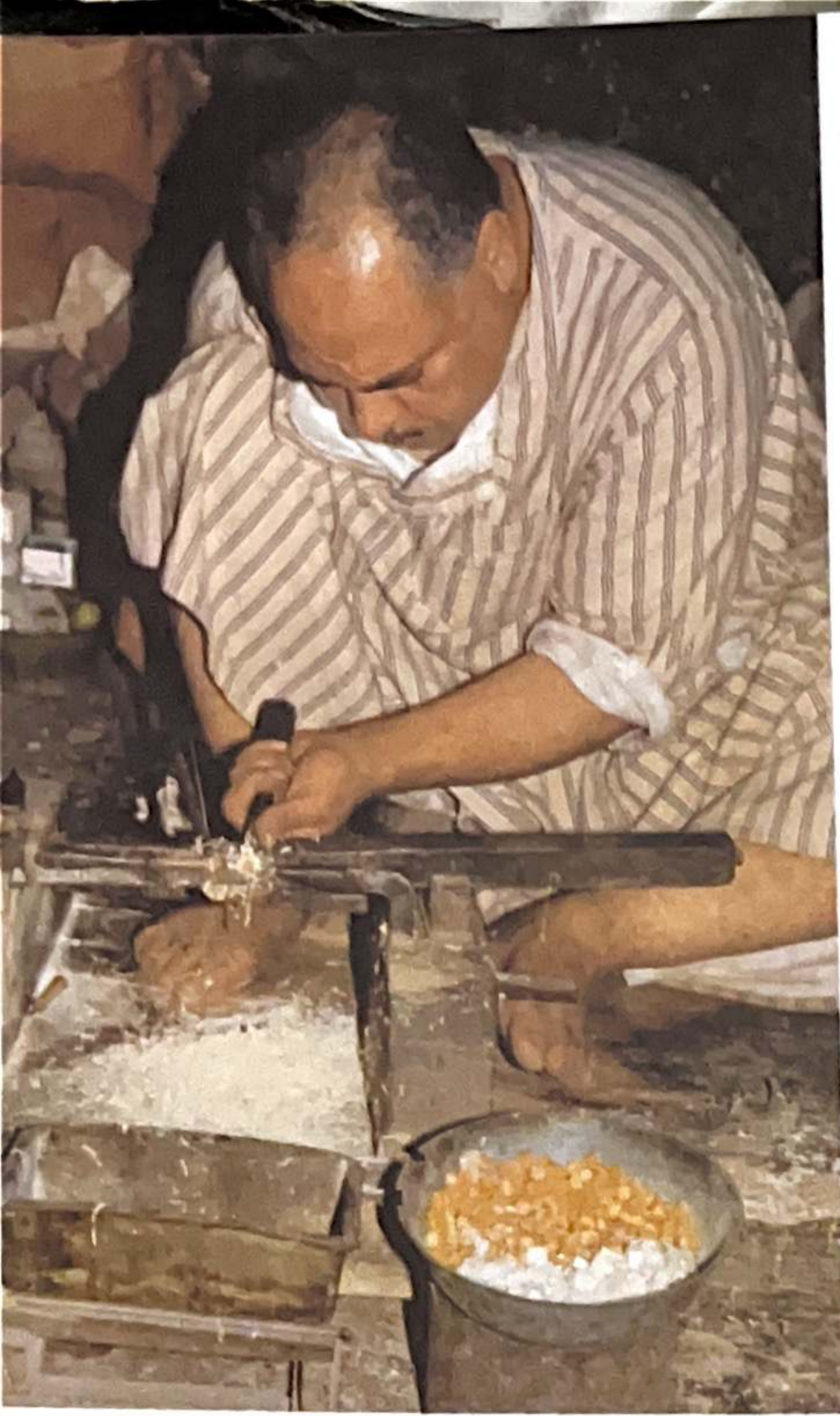
وتنفرد الباحثة سوسن عامر في بحثها عن الوشم بتسجيل وحدات تصويرية تحمل الرمز والأسطورة والتعبير عن مواقف شجاعة وبطولية في القصص الشعبية المصرية المستمد من أسطورة إيزيس وأوزوريس حتى بطولات عترة بن شداد .. وأخيرا قصة الحب بين حسن ونعيمة ..

كما سجلت رسوم الوشم من لوحات تصويرية تعتبر المرجع الأول لفنانى الوشم عبر التاريخ المصري ..

ويقدم الكاتب الفنان جودت عبد الحميد دراسة ميدانية يحلل فيها الوحدات الزخرفية في بيوت النوبة بمناطقها المتعددة .. ويبين كيف أثرت منطقة الكفور والعرب في تشكيل الوحدات الزخرفية على أهل الجنوب . كما يقدم تسجيلا نادرا لأهم واجهات كانت موجودة في بلاد النوبة قبل غرق المنطقة بمياه السد العالي .

وأياها سجلت عدسة المصور المصري كل ما أمكن تسجيله في نطاق هذه الدراسات من مظاهر الحياة الشعبية المصرية .. والتي مازالت تملأ وجدان الشعب المصري بالخير والأمل والسلام الدائم .





خروط الخشب بالأسلوب التقليدي

الصناع . ولقد استخدمت أشغال الخروط المتنوعة في كثير من الأغراض لشغل فراغات ، منها السواتر الخشبية ، وفي تجميل المشغولات وحشوات النوافذ والمشربيات .

والمشربية هي أصلا المشربية أي الطاقة الخارجية في البيت القديم التي تشرق على الطريق وتعرف « بالروش » وكانت قاعدتها تستخدم في وضع القلل عليها لتبريد ما بها من ماء ، وكانت تلك الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التي عرفت بخروط المشربية نسبة إلى شرب الماء من تلك القلل . وكان الغرض من تلك المشربيات أن تحجب الحريم عن أنظار الجار والمارة في الطريق ، ولتتيح الفرصة لساء المنزل للتطلع من خلال ثيابها إلى الطريق لمشاهدة المناظر . وقد شملت المشربية مشغولات الخروط المتنوعة الأنماط الفنية ، لتلائم خدمة الأغراض النفعية والجمالية .

والمشربية لها خصوصيتها وقد اشترك العامل الديني والعامل المناخي في الإيحاء بابتكار أسلوب في تمتاز به العمارة الإسلامية . وأنتج الفنانون تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات الأشكال الهندسية . وللمشربية أجزاء صغيرة الحجم بارزة قليلا تسمى فانوس المشربية بها نافذة صغيرة بحجم رأس الإنسان تقع إلى أعلى أو إلى الجنب وتسمى خوخة . وقد يضاف هذا الفانوس إلى بعض النوافذ المشغولة بالحشوات .

وتزود المشربيات بحنيت خارجية لوضع أباريق الفخار ، لتبريد ماء الشرب . وعادة توضع المشربيات لتغطي السطح الخارجي للشبابيك أو الشكمة التي تستعمل للحلوس .

وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتقاسيم كبيرة نسبيا ، لنسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء . والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتقاسيم صغيرة نسبيا لتحقيق الخصوصية .

وقد استخدم الخشب المخروط في مشغولات أخرى غير المشربيات مثل مصاريع الأبواب والشبابيك والمنابر والسواتر والدواليب والمقرنصات والأشرطة الكتابية .

ولقد انحدر المستوى الصناعي في مصر في العصر العثماني عندما رحل السلطان سليم الأول عن مصر وأخذ معه العديد من أرباب الحرف والصناعات ، ومنهم الخراطون ، ومما أضعف هذه الصناعة كذلك ، إقبال كاهل الصناع وأصحاب الحرف المختلفة بالضرائب .

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة في مصر إلى وقتنا هذا ، على الرغم من تقلص عدد العمال الحرفيين المهرة المشتغلين بهذه الحرفة الحضارية الدقيقة ، ويبقى حتى الخراطون شاهدا على هذه الحرفة في الزمن الماضي .

ويطلق اسم خراط على محترف الخراطة . كما يعرف اسم المكان أو السوق باسم ما اختص به أهله من حرفة مثل الخراطين

● وفي حي الدرب الأحمر - نجد - بيت جمال الدين الذهبي - بحارة حوش قدم - سنة (١٦٣٧م) - المتفرعة من شارع المعز لدين الله بالغورية . وبيت زينب خاتون بعطفة الأزهرى .

● وبيحي السيدة زينب - يوجد بيت إبراهيم كتحذا السارى - بحارة مونيح . وبيحي الحسين توجد وكالة الغورى وبها العديد من المحلات ، أنشأها قنصوه الغورى

وهناك أيضا بيوت قديمة آثارها باقية إلى الآن ومنها على سبيل المثال : بيت الست الجردلية الملاصق لجامع ابن طولون . وأنشأه محمود سليم الجزار - عام ١٦٣٦م وقد تحول هذا البيت إلى متحف يضم بعض الآثار الإسلامية .

وأصبحت هذه البيوت - بعد تجديدها - مزارا للسواح والزائرين ومن البيوت القديمة أيضا بيوت الممالك الأثرية برشيد .

وهناك مشغولات خشبية كثيرة الأنواع والأنماط سبقت ظهور وانتشار مشغولات الخروط . ومنها ما يعرف باسم (أبو جزير) وهذا النمط يتم بعمل مساحة من الخشب المفرغ برسوم زخرفية ومساح أخرى مساوية لها ثم تتطابق المساحتان على شكل تقاطع الوجدان الزخرفية فيتج منها تشكيل بديع وذلك بأسلوب التشبيك وليس بمو لاصقة أو غراء أو مسامير .

وهذه المشغولات تستعمل كنوافذ أو أجزاء من الأبواب والفراغات المكونة من الزخارف تسمح بدخول الضوء والهواء الداخل إلى الخارج ، والرؤية المحدودة من الخارج إلى الداخل وهذا النوع من المشغولات مرتفع التكلفة ويحتاج إلى جهد كبير . ولد فكر الحرفيون في ابتكار نمط أقل تكلفة وأقل جهدا ويعرف باسم « المنجور » وتكون الوحدة عبارة عن جزأين يفرغ نصف الجزء ثم يجمع الجزءان لتكوين الشكل وذلك بطريقة التشبيك

ولم يكف الحرفي عن الابتكار في المشغولات الخشبية وتطويرها خضوعا للناحية النفعية وهي التنسيق في عملية إدخال الضوء المناسب وتلطيف الجو من حرارة الشمس . وأيضا إدخال الهواء بطريقة صحية . كما يسعى بالحفاظ على خصوصية أهل الدار .

ولا يغفل عن إضافة عنصر الزخرفة والابداع في التنسيق وحسن اختيار الوحدات الزخرفية بما يناسب المساحات المشغولة .

إن مشغولات الخروط والتجارة المكملة لها في البيوت الأثرية أوجدت مبتكرات في التصميم الداخلي من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية . وهناك علاقة وثيقة بين منتجات هذه البيوت الأثرية التي كانت مقرا للسكنى - في حينه - وبين تطويع تلك المشغولات الفنية لخدمة البيئة في أشكال وطرز موحدة تابعة من مهرة

والصناعات ، وأظهروا في فن التجارة بصفة خاصة تفوقا ملحوظا ، وخبرة مع دراية تامة بأنواع الأخشاب المختلفة ، ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية منها ، والتي سبق أن استخدمها الفراعنة من قبل في أعمال التجارة مثل خشب الجميز والبنق والسنط والنخيل والدوم . بل لجأوا أيضا إلى استيراد أجود الأنواع من الخارج مثل خشب الأبنوس من بلاد بنط وأثيوبيا وجنوب السودان ، وخشب الجوز والبنق والبلوط من أوروبا وغرب آسيا .

قضى القرن الثالث عشر عشر على بعض المنازل القبطية ، التي تزخر بمشغولات الخروط البلدية ، مثل مجموعة من أبواب خشبية ، وقطع من المشربيات الدقيقة الصناعة بالخروط البلدى عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية ، وكانت تصنع المشربيات عادة من خشب الصنوبر أو الجوز التركي أو الزان . وبدى استعمالها في مصر في العصر الروماني واستمر إلى يومنا هذا .

وتتكون المشربيات من عدة قطع صغيرة من الخشب المخروط أو النقوش . ولها تصميم خاص يتم وضعه بنظام دقيق بحيث تتكون منها ، عند التركيب ، أشكال هندسية وصلبان .

وقد عثر على قطع كثيرة من الخروط القبطى في أديرة متعددة في مدينة هابو . وكوم إشقاو ، وأسيوط ، وسقارة . ويحتفظ المتحف القبطى بمجموعة من الآثار الخشبية القبطية تبين الأطوار التي مرت بها صناعة التجارة وزخرفتها منذ العصر المسيحي حيث يظهر التأثير اليوناني البيزنطى . (١)

استمرت التقاليد القبطية سائدة في صناعة التجارة والصناعات الملحقة بها لزيتها ، كالحفر والخروط والتطعيم ، وبقيت التقاليد القبطية إلى ما بعد الفتح الإسلامى لمصر ، وإلى أن ساد الطراز الإسلامى الذى ظهرت معالمه في القرن الثالث الهجرى .

ولم يتم نضج الفنون والزخارف الإسلامية في مصر إلا في أيام ابن طولون ، والزخرفة الطولونية بدت قريبة الشبه بالفنون السامرية إلا أن الفنان المصرى أضفى عليها شخصيته مما جعلها تبدو وكأنها مبتكرة .

وفي العصر الفاطمى استمر الفن الإسلامى في تقدمه ، وتنوعت العناصر الفنية من زخارف هندسية ونباتية وغيرها وكلها رسوم تجريدية بعيدة عن محاكاة الطبيعة .

واستمرت حرفة خراطة الأخشاب ولا تزال آثارها موجودة في أحياء القاهرة القديمة . قضى القرن السابع عشر ، والقرن الثامن عشر شيد الكثير من البيوت الأنيقة منها :

● في حي الجمالية - بيت الشيخ محمد أمين السحيمى بالدرب الأصفر وهو يرجع إلى سنة (١٦٤٨م)

والواح مختلفة السمك والعرض والطول حسب فروع الأخشاب وطبقا للطلبات الواردة .

٣ - الأخشاب الشائعة الاستعمال :

لمعرفة مواصفات الأخشاب التي يتوقف عليها اختيارها للتشغيل ، وهذه المواصفات يجب أن تشمل : اللون - الوزن - النسيج الخشبي ، نواحي الاستغلال - المقاسات المتفق عليها . إن الأخشاب التي نستعملها في صناعات نجارة الأثاث ، والحفر والخراط عديدة . تتوقف قيمتها على صفاتها ومميزاتها . ومن تلك الصفات :

إندماج الألياف - استقامتها - جمال تصفيفها - لونها - قلة تعرضها للإصابة بالأمراض - مقاومتها للحشرات - سرعة النمو - ضخامة الساق وارتفاعه .. وغير ذلك . ويلاحظ أن الأخشاب

البطيئة النمو ، أليافها متدمجة واسطحها ناعمة الملمس ، أما السريعة النمو فخشنة الملمس نوعا ما . (الأخشاب إما محلية بلدية أو مستوردة أجنبية ،

الأخشاب المحلية :

خشب السط : وهو متين جدا وصلب يميل لونه إلى الإحمرار قريب من خشب الزان ويتغير لونه بعد مدة طويلة ويكون كثير الشبه بالأبنوس ويصنع منه بعض الأثاث .

خشب التوت : وهو مائل للإصفرار ، تتخلله بعض الحلقات الحمراء الباهتة اللون . وهو صلب متدمج الألياف ، قابل للفصل ، يصلح لصناعة الأثاث والخراط .

خشب التمر هندي : خشب أصفر ضارب إلى البياض صلب ، يستعمل في صناعة الأثاث .

خشب النبق : وهو جيد يصلح في صناعة الأثاث ويمكن الاستعاضة به عن خشب الزان .

وأيا خشب شجر الليمون ، والجوافة ، الجميز والزيتون ، والبلح ، والصفصاف والبقس ، وهذه الأخشاب تستخدم في المشغولات المخروطة الدقيقة الصنع . ولاختلاف ألوانها فقد تشكل في تكوينات خروط ملونة زخرفية .

٢ - الأخشاب المستوردة :

(أ) منها أخشاب لينة سهلة التشغيل مثل :

خشب الصنوبر الأحمر وهو متين . وخشب الصنوبر الأصفر (الموسكي السويدي) وهو لين سهل التشغيل ويستخدم في نجارة وخراط الخشب في الأثاث .

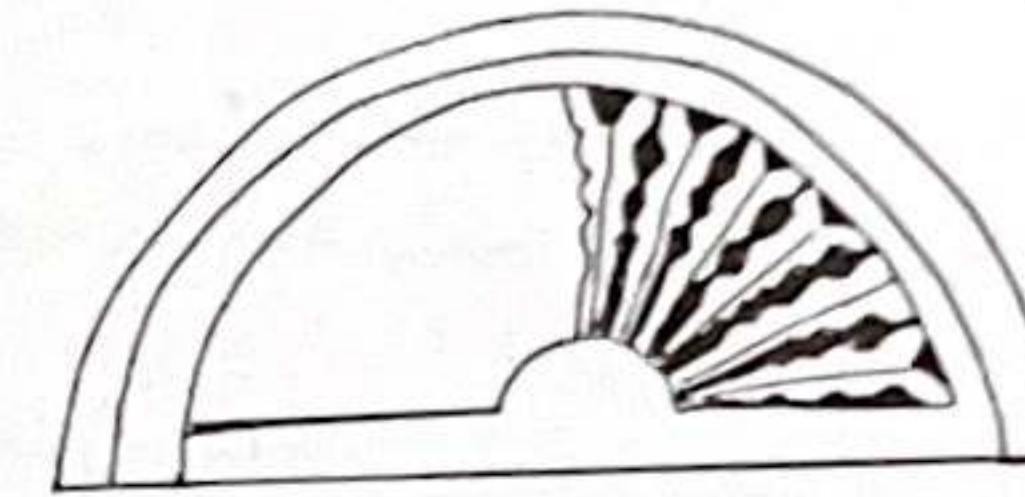
(ب) أخشاب صلبة مثل :

خشب الزان : لونه الأصلي أبيض يميل إلى الإصفرار ، يتحول لونه إلى الإحمرار بعد التبخير والتجفيف . وقابليته للانحناء كبيرة ، وهو مفضل في صناعة وشغل الخراط لأرجل الكراسي والصوان والأثاث الثقيل .

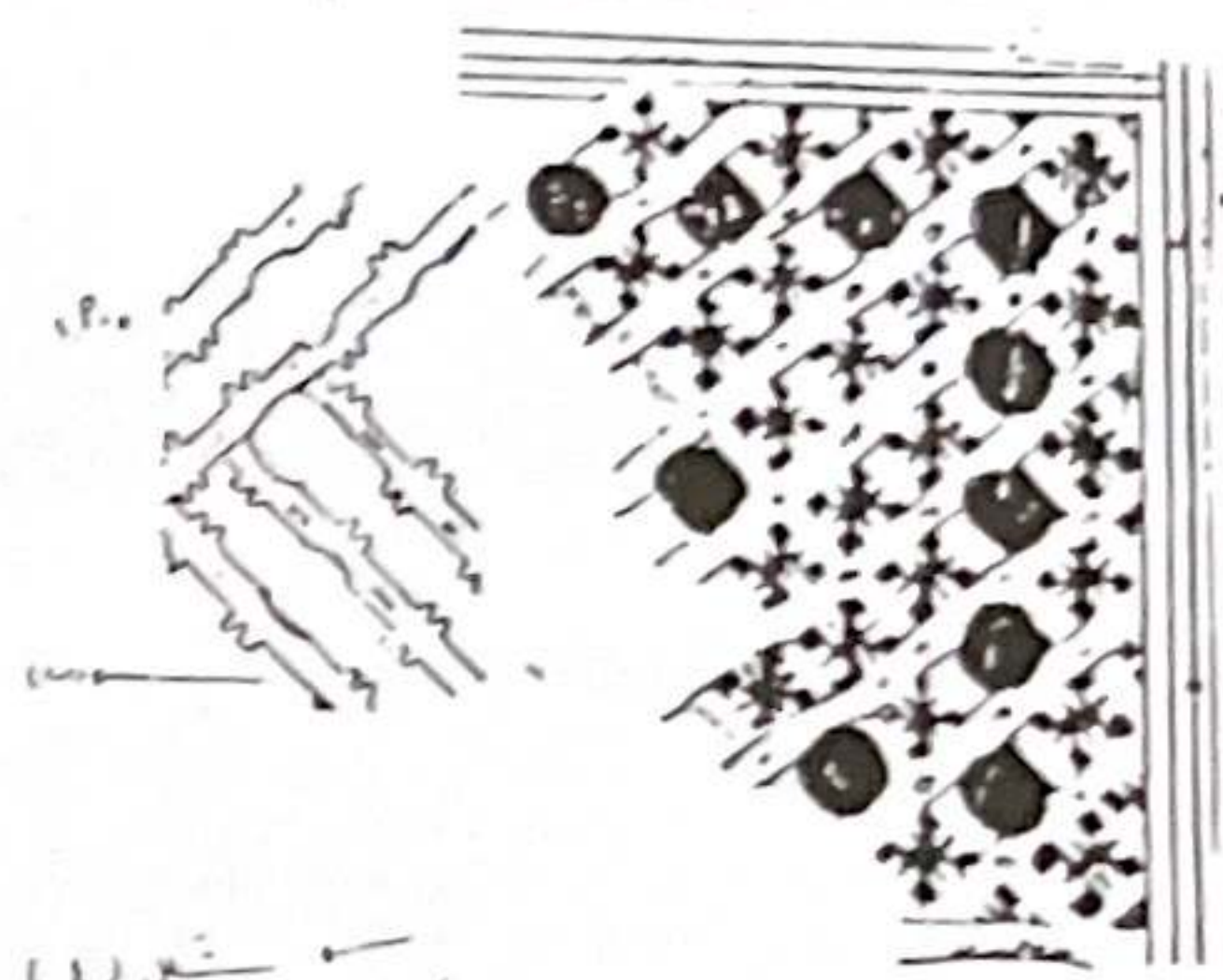
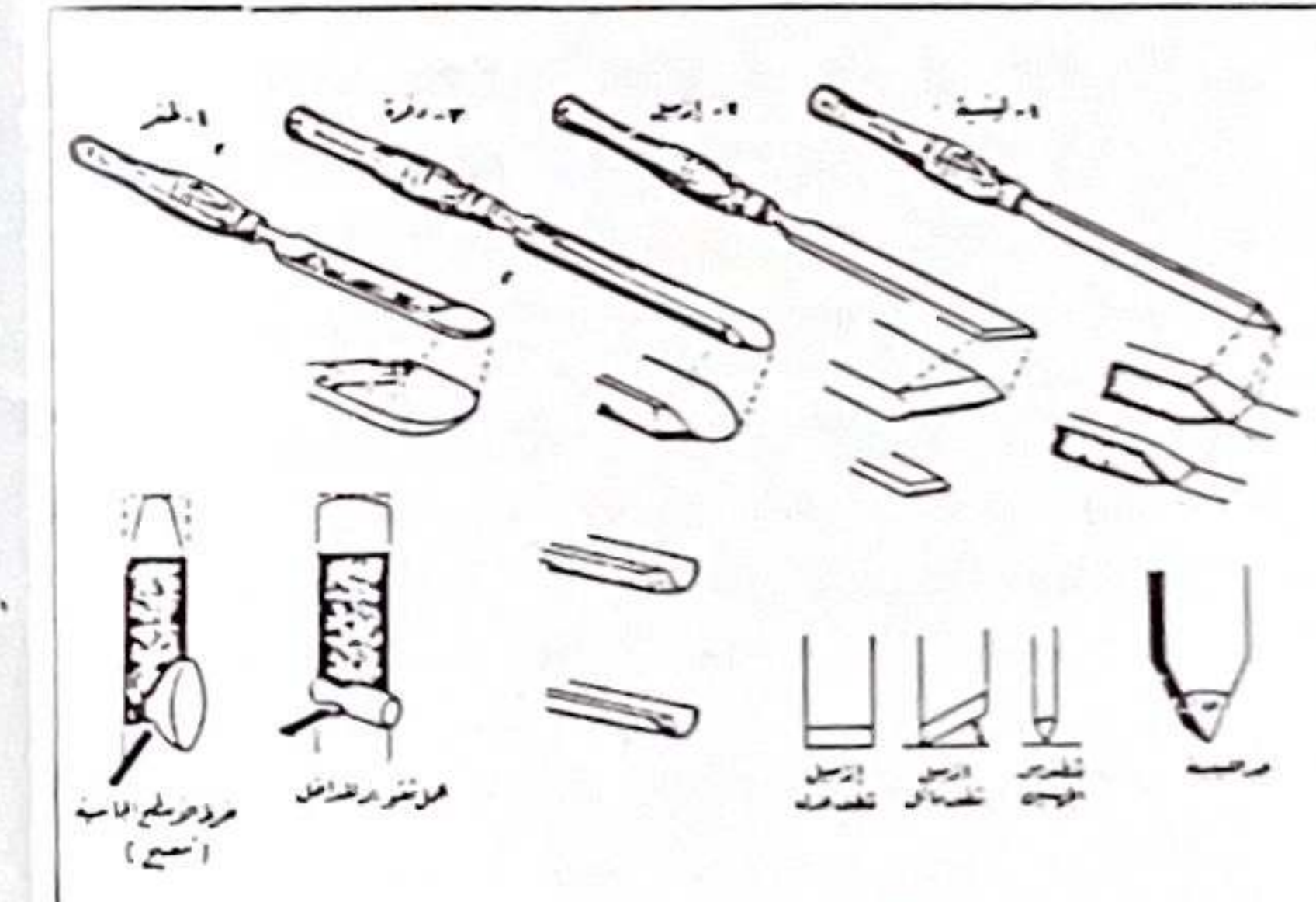
خشب الأبنوس : وتختلف أنواعه فمنه الأبيض المائل للإصفرار والأحمر والبني والأخضر والأسود الداكن الذي يؤخذ من قلب الشجرة . وهذا الخشب صلب ويستعمل في الخراطة وقد اكتسب الحرفي مهارات مختلفة ابتكر العديد من الأدوات التي تيسر له عمله ، ولتلائم الخامات المتنوعة من حيث الصلابة واللينة وذلك نتيجة لقيامه بعمل مشغولات الخراط بأنواع الخشب المختلفة .

نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نمط أبوجنيز والأجزاء أ ، ب تدل على طريقة التركيب وهي التطابق المعكوس

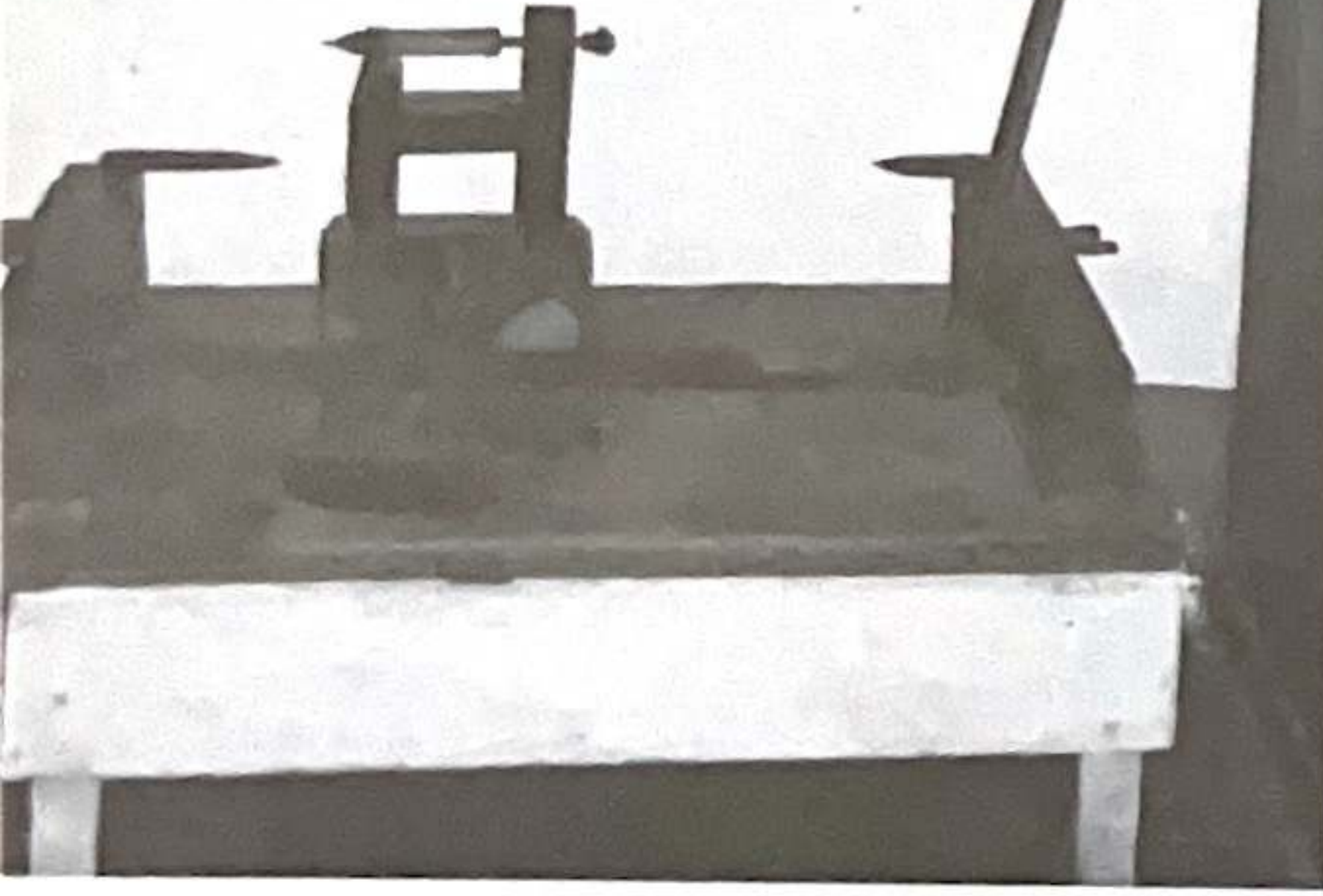
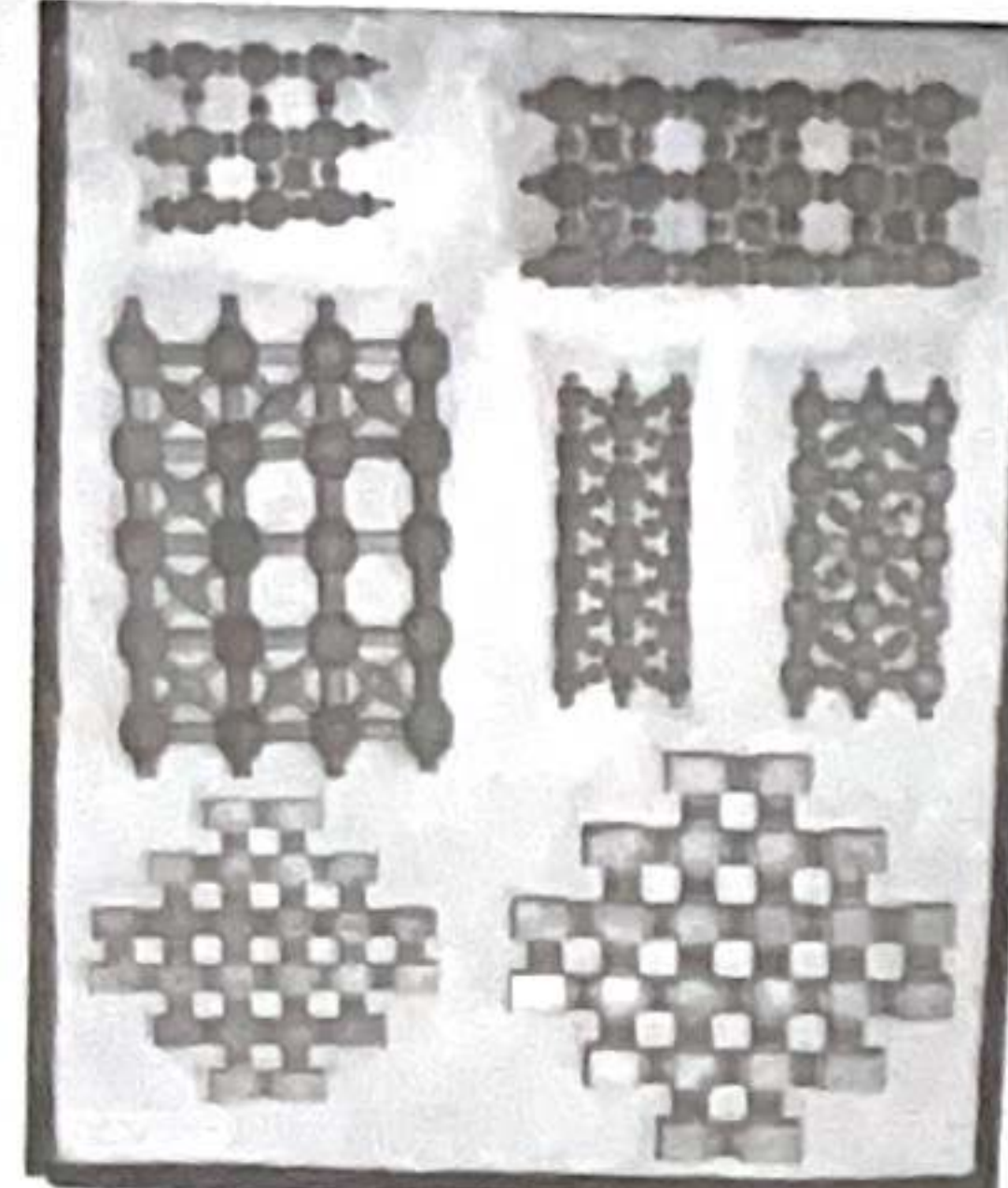
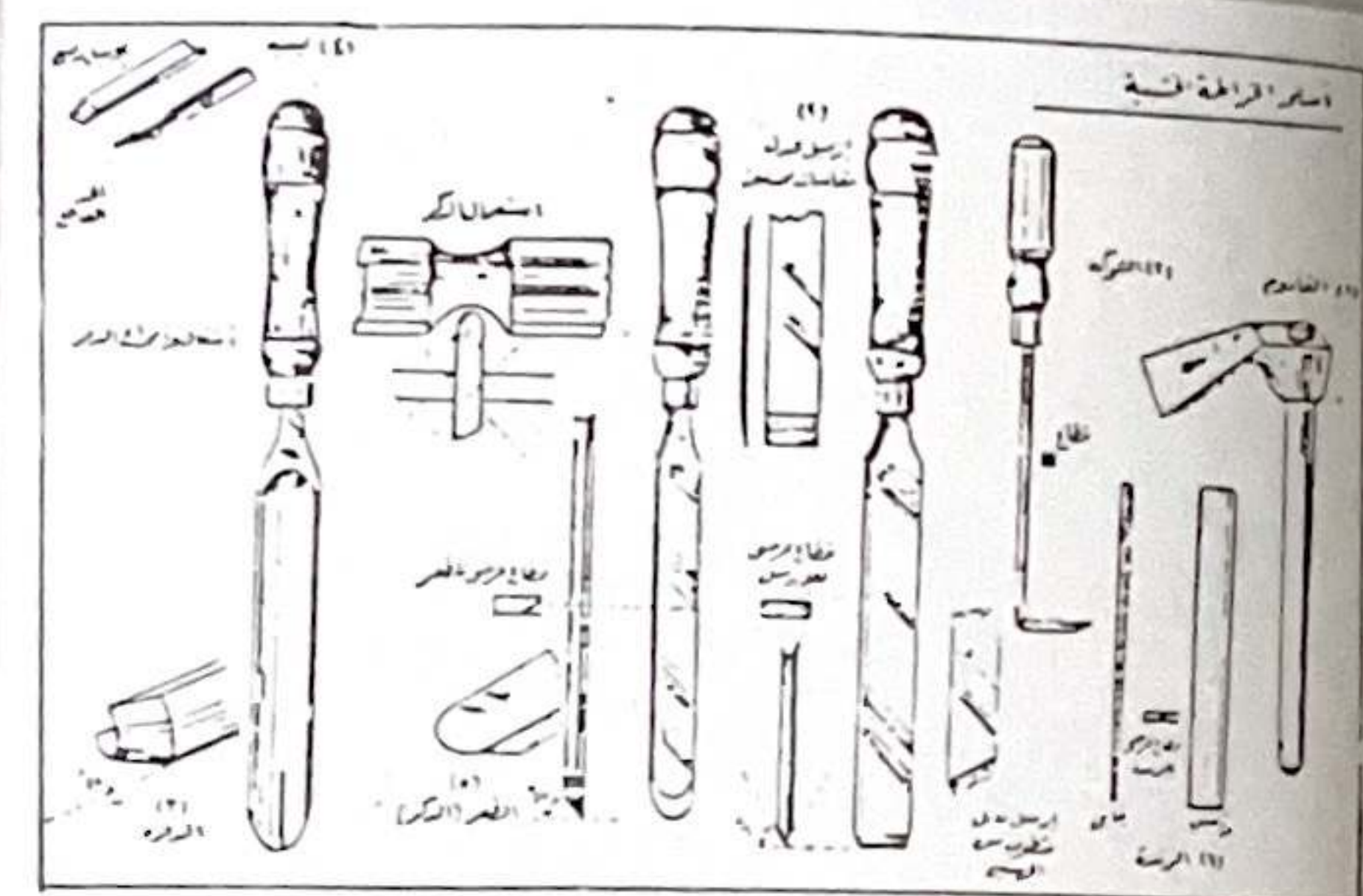
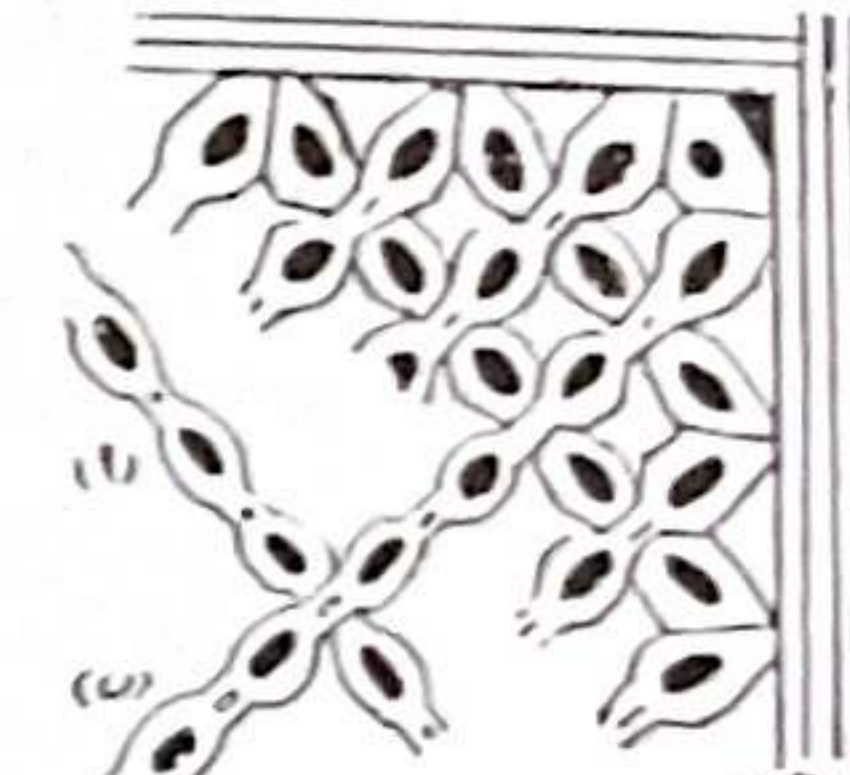
ل مشئية



{ (٢) أجزاء تركيب الوصلة الزخرفية
(٣) }



شكل (١١)
عاج من شمال مشئية
وركسات على نمط أبوجنيز
برامهرار ١٢٠ ١٤٠ ١٥٠
- ل على طريقة التركيب
وهو السطادور المعكوس



المعدات المستعملة في خراطة الأخشاب :

(١) مناسير مختلفة الأشكال والأحجام .

(٢) أزاميل مختلفة الأحجام ، دفر مختلفة الأشكال

(۳) مناقب .

(٤) قوس خشب بطريقة مثبت بطرفه قطعة متحركة تسمى عصفورة (شكل ١٢) ومثبت بالقوس خيط من الطرف الأمامي ويمر بالعصفورة.

(٥) أدوات للقياس (سندو ، محزأ ، مختق)

(٦) المخروطة البلدية

هي عبارة عن لوحة من الخشب كقاعدة مثبت عليها قطعة خشب كبيرة تسمى «فخلة» ، ويتحرك إلى جانبها قطعة خشب أخرى من الجانب الآخر مثبت بها عمود من الحديد يسمى

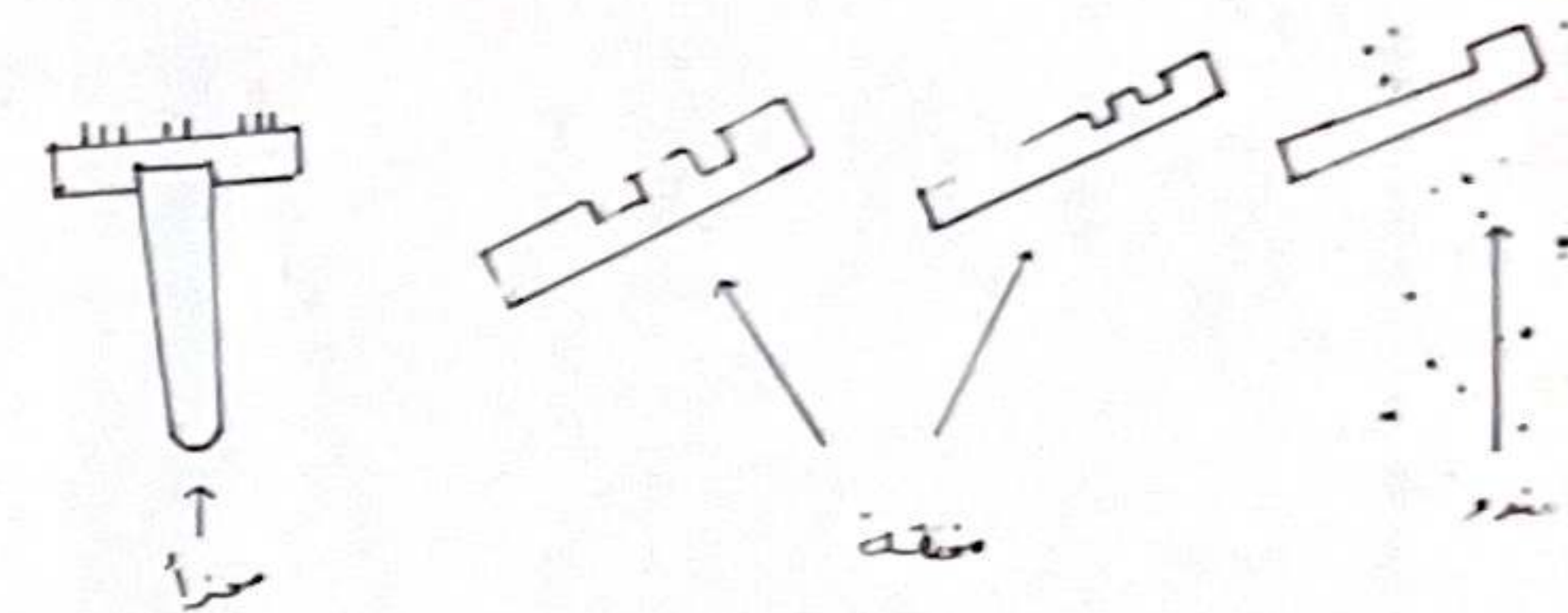
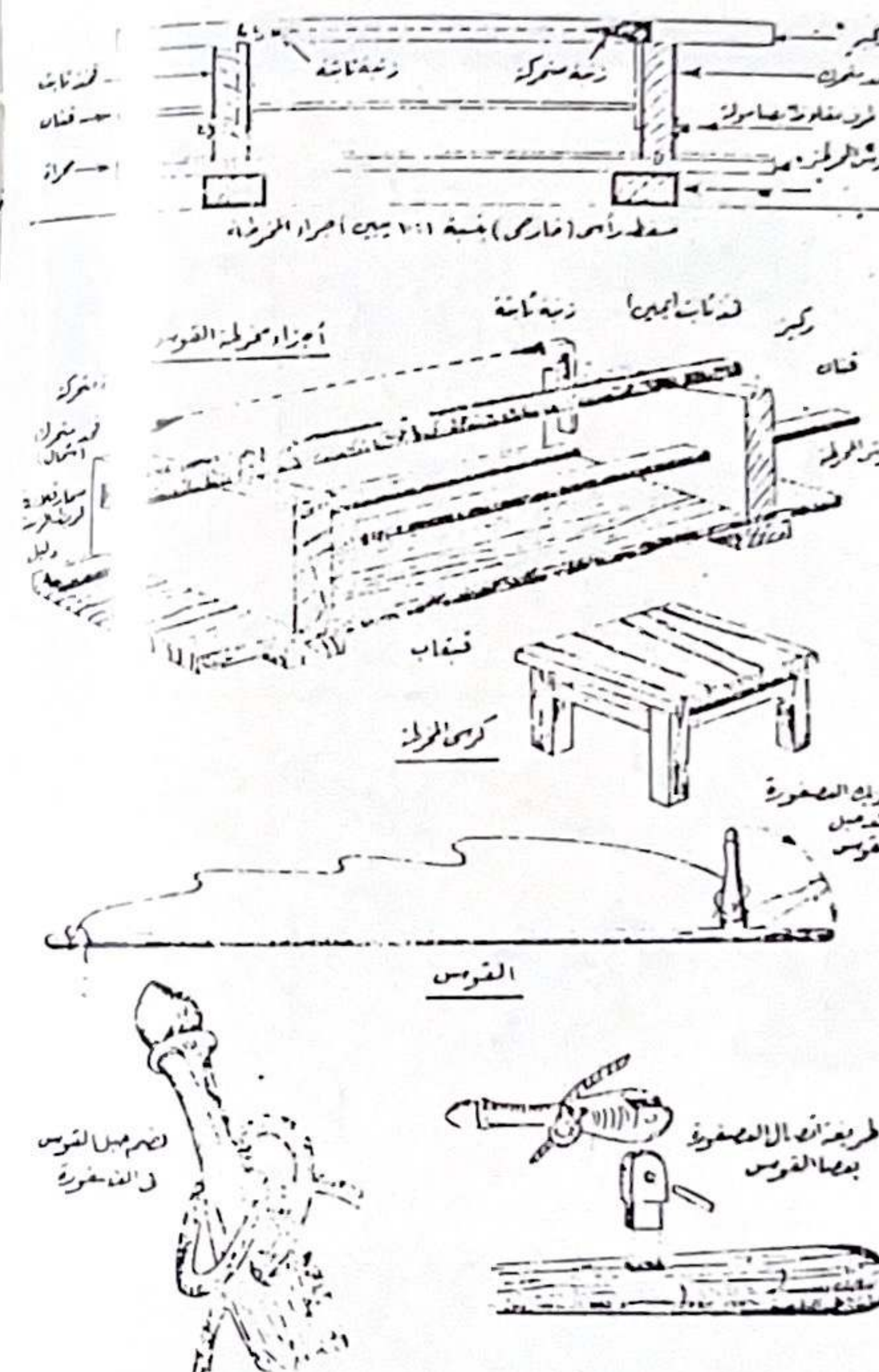
وإيدان، Edaan، ومثبت بطرف كل من القنذلين قصيب من الحديد مذهب في الأطراف المواجهة وبسميان « غرابان » يوضع بينهما قطعة الخشب المجهزة حسب المقاس لخطوطها وتسمى قبل التشغيل « عابر ».

مراحل العمل :

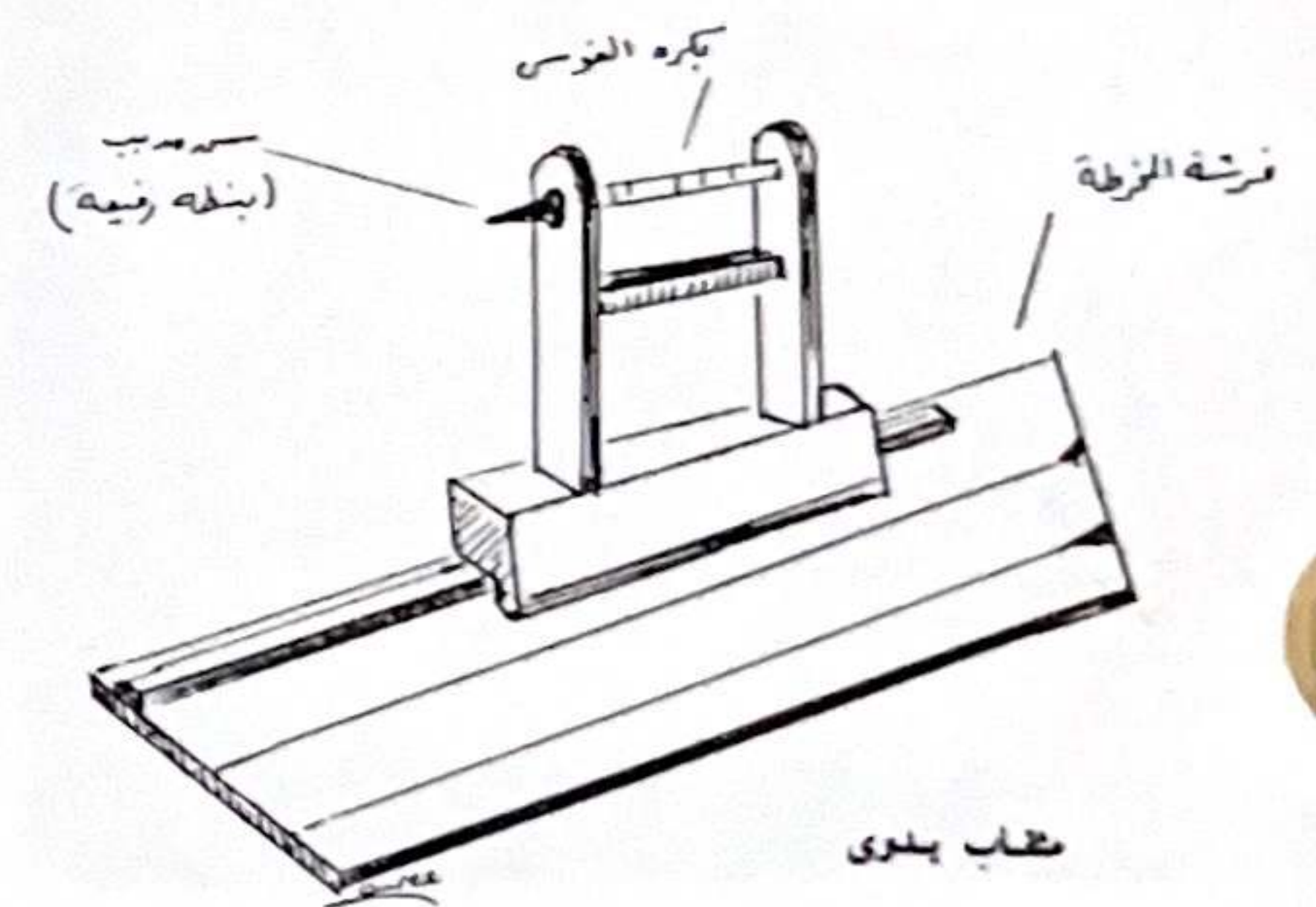
(١) تجهيز الخشب المراد خرطه ، تنظيفه وقطعه بأطوال
وسمك مناسب للعرض والشكل المطلوب . ويسمى الجزء أو القطعة
الواحدة « عابر » .

(٢) عمل مقياس للشكل المطلوب بواسطة أدوات القياس
«سند» على هذا العاير .

(٣) تثبيت العابرين الغرابين في المخرطة بعد لف خيط القوس
واحدة لإحداث الاستدارة أثناء دوران القوس .



أدوات قياس



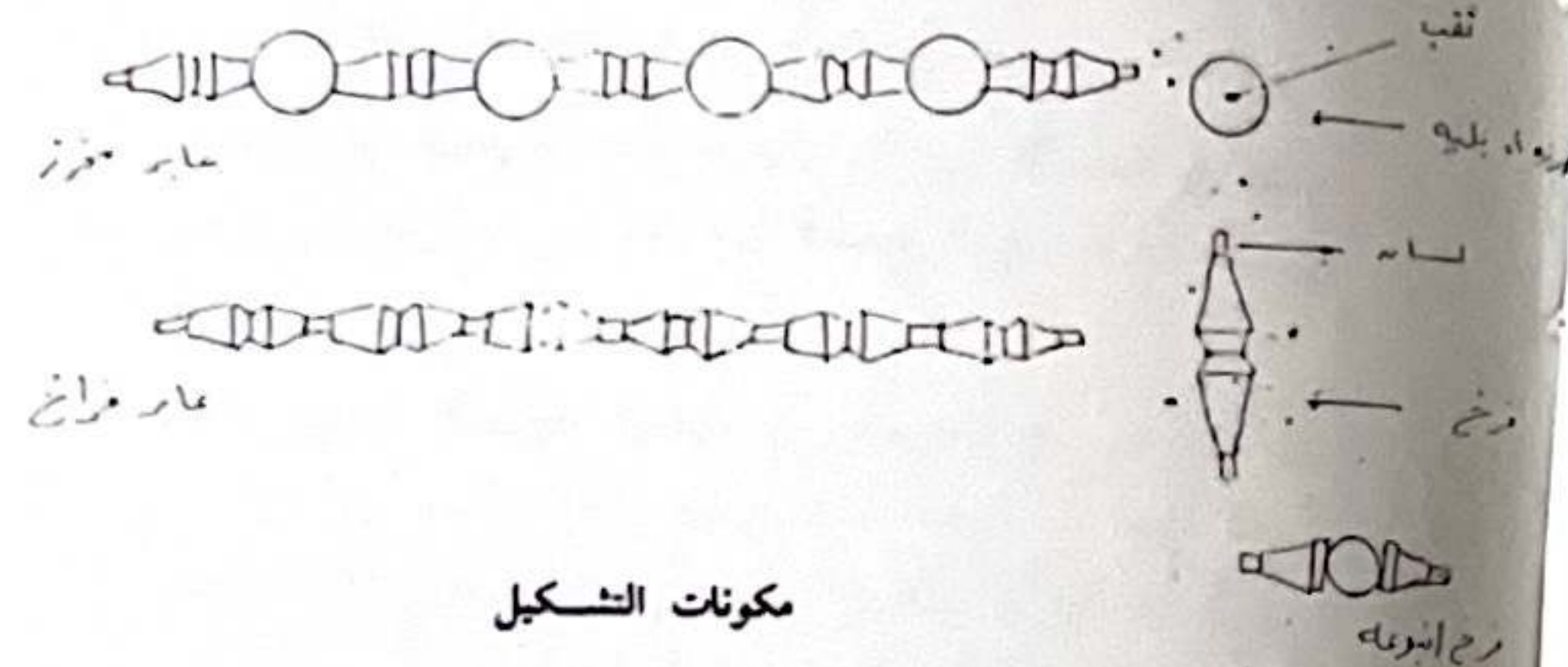
مطابق پوری

(٤) تبين الأزميل المناسب على العابر في أثناء الدوران لعملية الحفر على العابر .

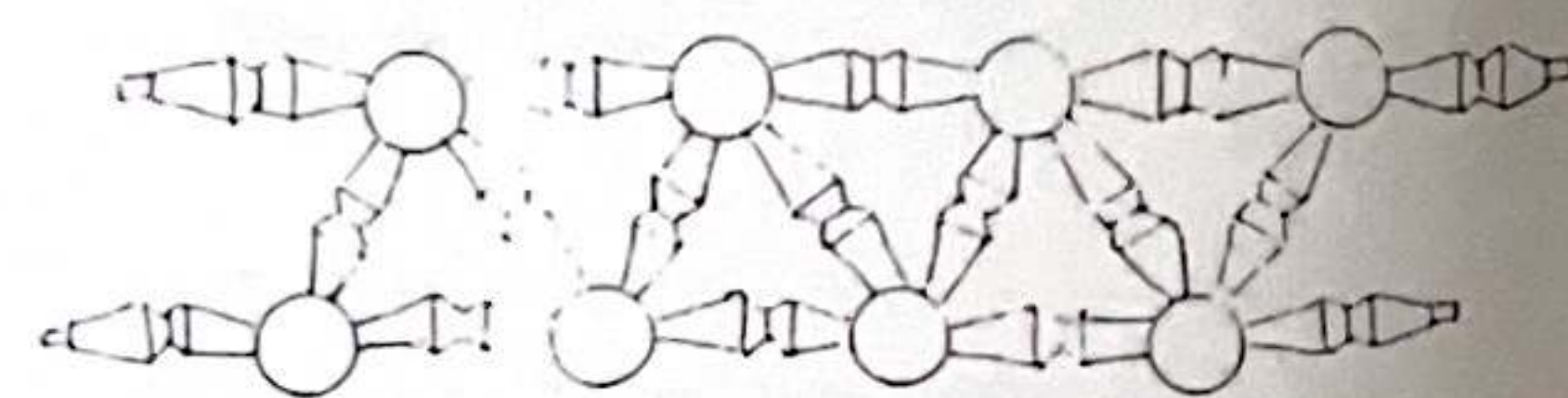
(٥) القوس يتحرك إلى الأمام والحلف فيعمل على دوران العابرين السنين المذبذبين والغرابين ، في المخروطة .

(٦) يتحكم الخراط في تحريك القوس بيده اليمنى والأصابع اليسرى ، وبأصابع قدمه يستعين أيضا في الضغط على الأوتار المستعمل .

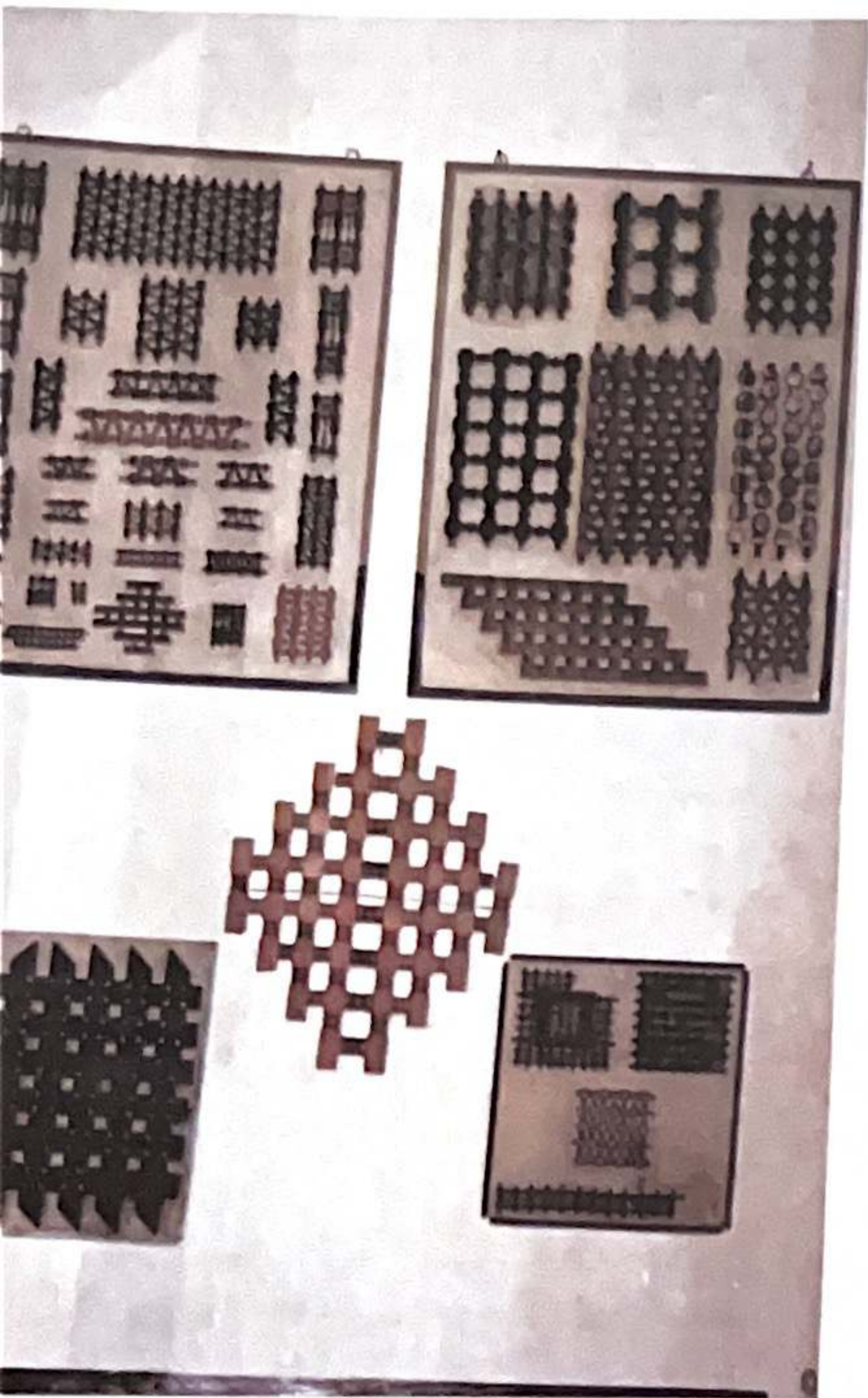
(٧) ومن التشكيل يتجعد أنواع حسب رتبة الخراط ، وهو ما يطلق عليه «عابر مخرز» ، ويكون على شكل عدة خرزات ، «عابر فراخ» أى خرط رفيع . وهذا يستعمل بعد تقطيعه فى ربط «عواير المخرز» إلى وحدات زخرفية لتكوين طرز وأنماط الخرط المختلفة بطريقة التشبيك ويراعى عند تقطيع «عابر الفراخ» والقطعة



مكونات التكيل



سبعات وثمانیات



نموذج لأشغال خشية

الأخشاب تكتمش صيفا لجفاف الطقس وحرارته ، وتمدد في رطوبة الجو شتاء . وبما أن هذه المخروطة يتم تجميعها دون استعمال المسامير أو الغراء في تثبيتها نجده يترك بين كل حشوة وأخرى مسافة كافية مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش ، وقد يأخذ الخراط الحيلة في أول الأمر بأن يترك الخشب قبل شغله معرضا للشمس فترة كافية حتى يجف من أي رطوبة .

وبعد تجميع مساحة مشغولات الخراط المطلوبة ، يأخذها النجار ويعمل الهيكل الخارجي « البرواز » ويلصقها فيه بالغراء ويكون بعد ذلك باقي أجزاء الشكل وليكن مثلا كرسيا أو منضدة أو غيره .

وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التي يستعملها الخراط وكذلك كل أنواع الأخشاب ، فعرض الأخشاب تكون لينة مثل خشب الليمون والجوافة ، ولذا تستعمل في الخراط الدقيق ويستخدم معها القوس الرفيع والأزميل الرفيع . أما الخشب الزان مثلا فيستعمل للخراط الكبير باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير .

وقد أبدع الخراطون في عمل وحدات زخرفية من الخراط المختلف في الشكل واللون ، بإدماج ألوان الأخشاب في عمل واحد ، فمثلا جمع بين خراط من خشب الليمون ذي اللون الأصفر مع خراط من خشب الجوافة ذي اللون الأحمر في تكوين زخرفي ، وقد يجمع بين خراط من خشب الأبنوس الغامق مع خراط من سن الفيل الفاتح .

أنواع خراطة الأخشاب

١ - الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خراط أرجل الكراسي والمناضد والأثاث عموما . وخراط الحواجز والأعمدة المستعملة في حوامل الزهريات والتماثيل . وكذلك خراط الثريات الخشبية وأيضا خراط البرامق (وهي شكل القلة) .

ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة السياج الخشبي المخروط الموجود في جامع المارداني بالتيانة . وهناك خراط صهرجي ويستعمل في النوافذ المطلة على الممرات الداخلية ، لأنها واسعة وتعطي فرصة لدخول الهواء والضوء ، ومنها صهرجي عدل وصهرجي مائل .

٢ - الخراطة الدقيقة المعروفة بخراط المشربية :

ولخراطة المشربية أسماء مختلفة باختلاف أشكالها وأنواعها وخصوصها ، كما تختلف مقاسات الجيات والفصوص المخروطة مثل المسدس (سبغات - ثمانية) ، ومسدس بشراة واحدة ، ومسدس بشرايتين .

وطراز ميموني ومنه الميموني العدل ، والميموني المائل بزاوية ٤٥ درجة ، والميموني ببيلة ، ميموني أو ما يشبه الميموني ولكن الوحدة على شكل يضاوي أو مسدسة الاضلاع وطراز كنائس منها

« الصليب الفاصي » ، « الصليب الملبان » ، « صليب مقلوب » . وخراط « أبو وردة » (يكون بعد التجميع شكل وردة) ، وخراط العريجة وخراط « أبو شروان » وخراط « أبو قردان » وهو خراط رفيع ، ملمسه ناعم صغير عبارة عن تعشيقات متداخلة تشبه نوعا من خراط الصليب الملبان . وهناك نوع اسمه المتلوة ، وهو على شكل مثلث مكون من ثلاثة أضلاع تتجمع بفرخ « أنبوعة » ، ويعطى شكلا هندسيا .

وأيضا خراط العرناس وهو يشبه القلة وهو رفيع . وخراط قلة ويستخدم في شغل مساحات مستطيلة وتسمى كذلك لأنه يشبه القلة الشعبية .

وهناك وحدات خراط للتجميل والربط بين الوحدات منه

١ - الرقاق : وهي عبارة عن مخزنتين اثنتين المكنى بالحشوات وتتجمع في ركن من منضدة مثلا ، والحشوات عبارة مجموعة « فراخ » .

وهناك نوع يعرف بالاكراة وآخر شرارة وهما في خراط المسدس وحده . كما توجد اللعقة وهي عبارة عن نصف خرزة ونصف د وتستخدم في بعض الأركان لاستكمال الشكل ، وهناك كذلك وحدة مستقلة تسمى قمقم لتزين أطراف البرواز أو نهايات المشغولات وم تشكيلات مختلفة تبعا لوضعها في المشغولات .

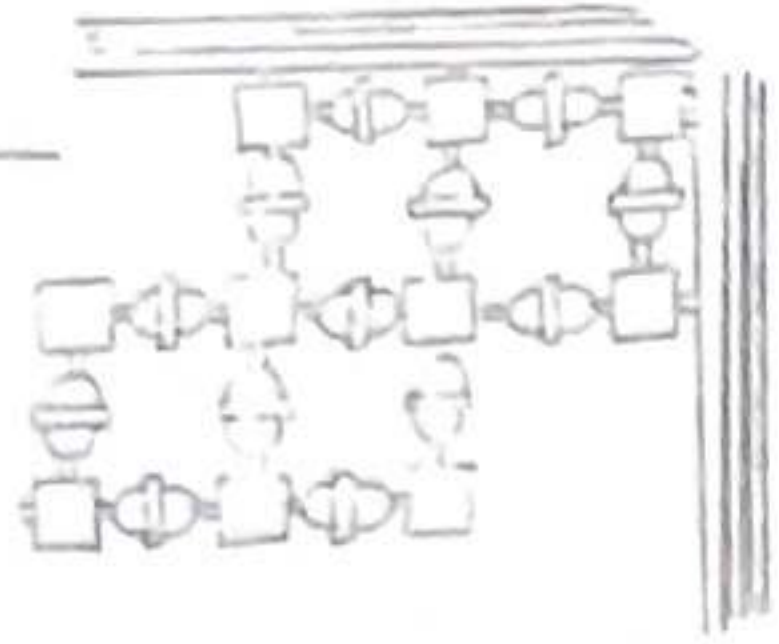
أما الخراط الحلزوني فلا يستعمل إلا في الأعمدة ولا يصدر تجميعه في الخراط العربي وهناك حلية لتجميل البراويز أو غيرها تسمى « شرقة » .

وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة الواسعة في إطار واحد . فترى في وسط الإطار حشوة دقيقة الخراط مع ضيقة الميون تمثل فيها كتابة عربية أو قنديل أو حيوان أو طائر أو آنية وتحيط بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية واسعة الميون وقد استعمل في كلتا الحشوتين نوعان متباينان من الأخشاب مثل البقس والليمون (وهما من الأخشاب الفاتحة اللون) والساج الهندي والأبنوس (وهما من الأخشاب الغامقة اللون) وذلك لكي تظهر معالم الزخرفة نتيجة لتباين اللون .

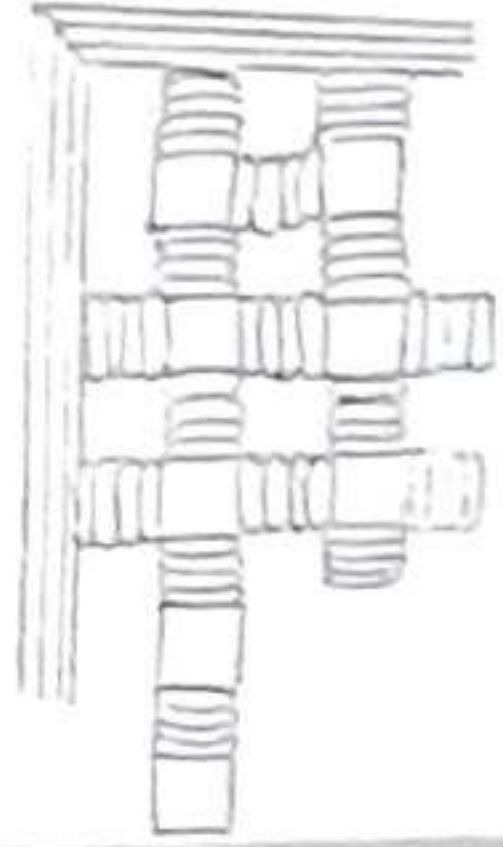
كانت حرفة الخراط ، بل التجارة عموما ضمن الحرف التي تجمعت داخل شياخات ، لكل مهنة شيخ . ويتقدم الصانع لشيخ الحرفة بمخروط من تصميمه فيطلع عليه الشيخ ويراجعه من حيث الشكل الهندسي والفني ، ثم يطلق عليه اسم الصانع الذي ذاع صيته في هذا الشكل وذلك لبراعته في إنجازه ، فقد يطلق عليه لقب الصهارجي وهو لقب موجود في عائلة الصهارجي أولقب ميموني نسبة لصانع في قرية من الشرقية اسمها ميمون .

وهناك نوع من الخراط على شكل « أبو شروان » وهو يشبه أصابع رجل الحمام .

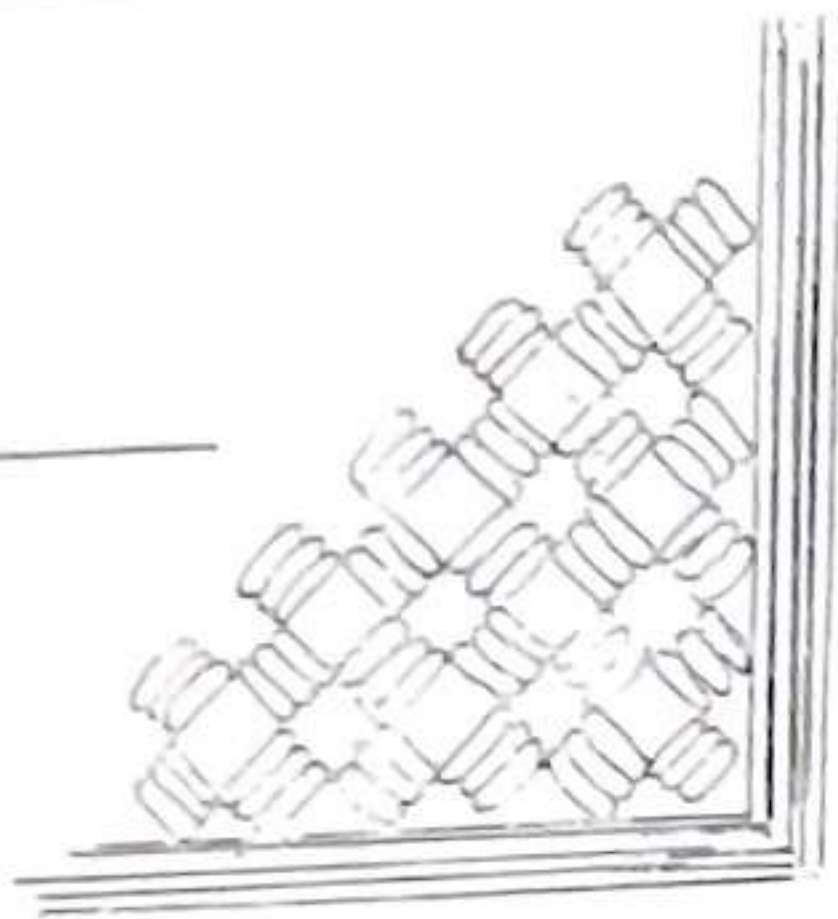
ميمون ببيلة



ميمون عدل

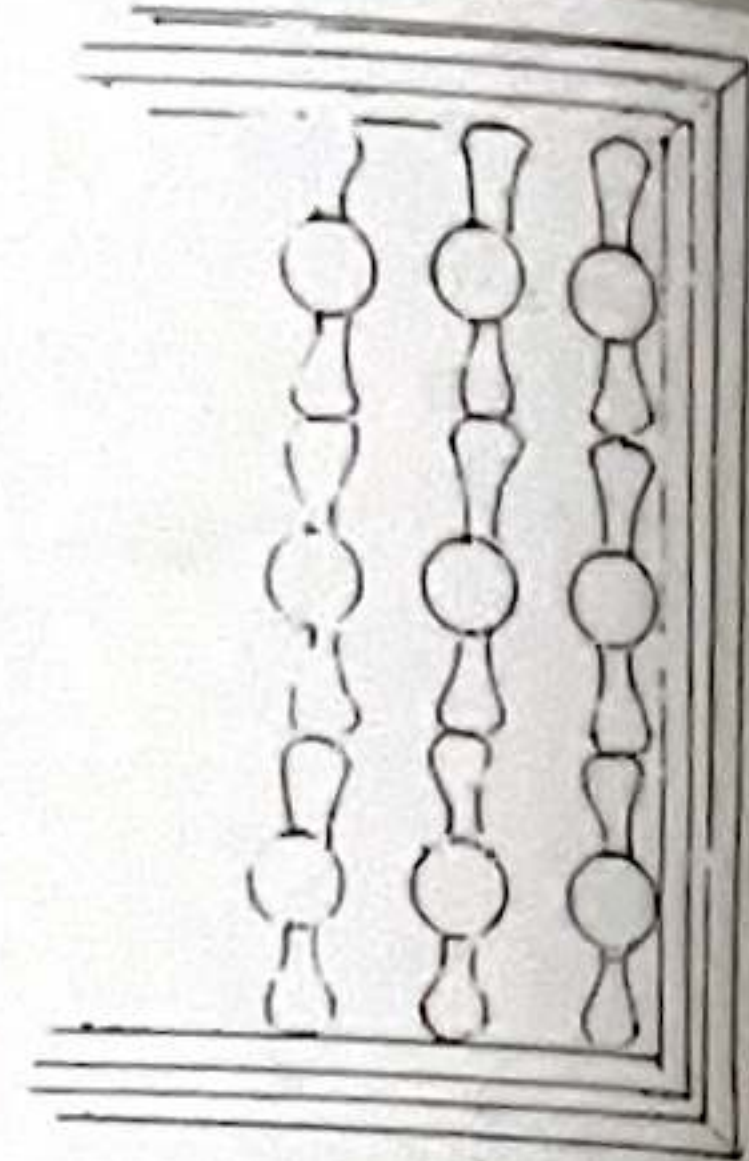


ميمون هائل بزاوية



طراز ميموني

اثلاث ومفردها « اثان »

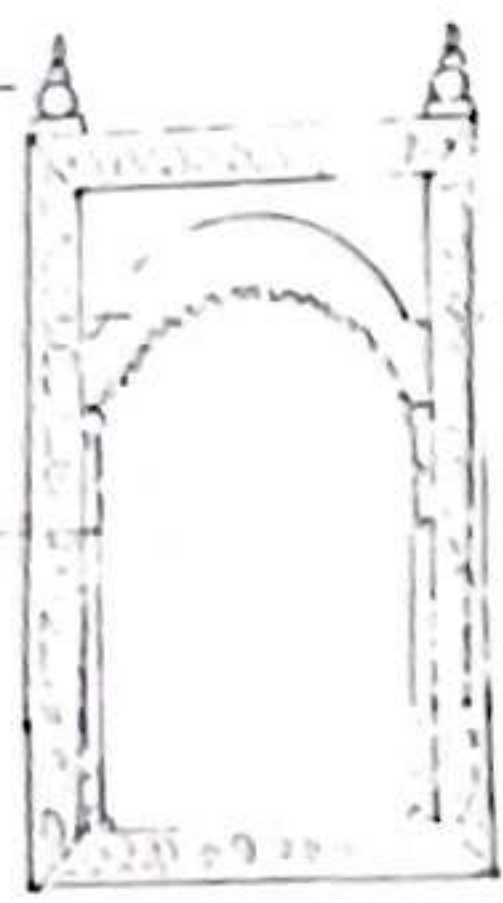


قمقم

شرقة

عمود

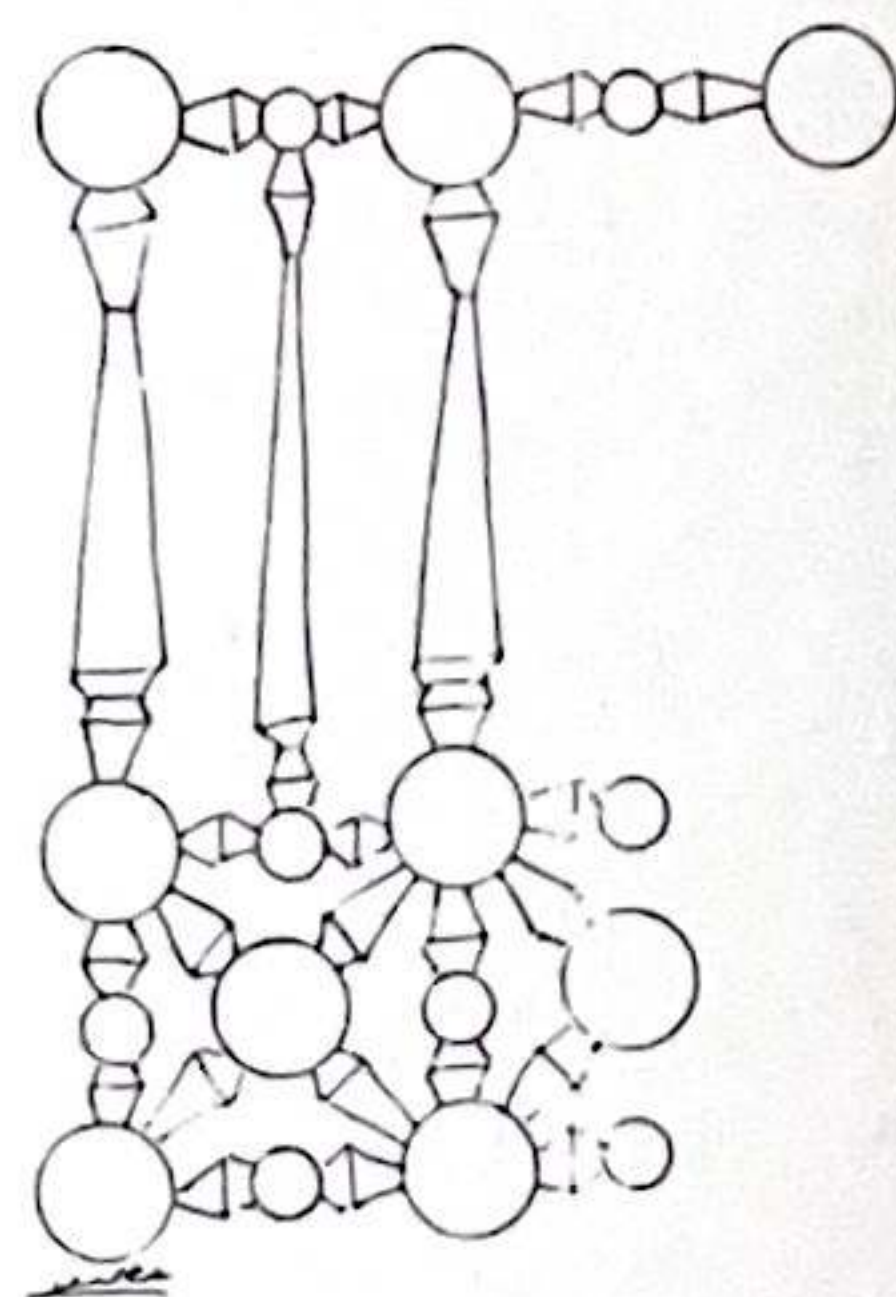
برواز



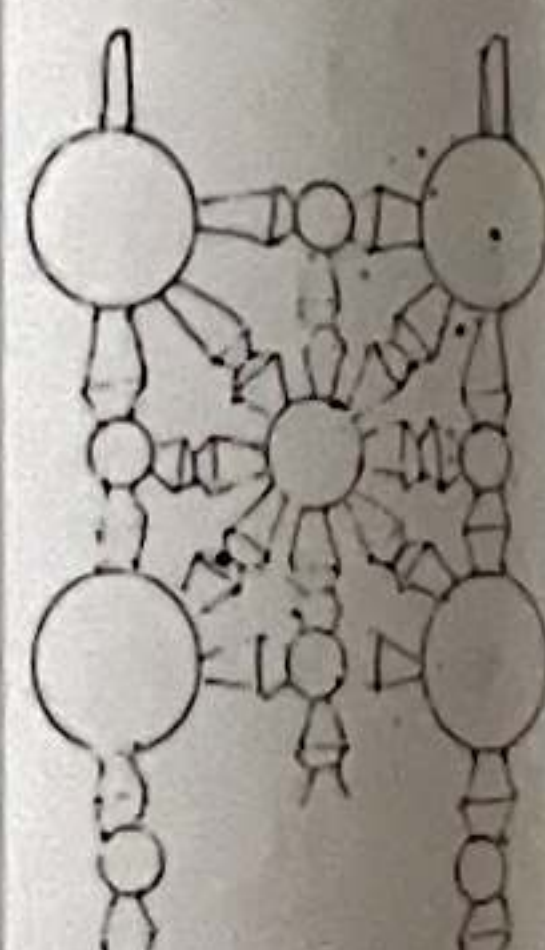
قلة قلة عرناس



صليب فاض



صليب ملبان



ولقد أوجدت مشغولات التجارة والخرط في البيوت الأثرية مبتكرات في التصميمات الخارجية والداخلية غاية في الجمال والإتقان وسجلت لمصر دورها الحضارى في مجال الحرف الشعبية .

ومن أهم البيوت التى أقيمت على النمط المملوكى خلال الحكم العثمانى فى مصر (١٥١٧ - ١٨٠٥ م) بيوت الممالك الأثرية برشيد ، وهذه لها تصميم خاص يغاير تصميم بيوت القاهرة القديمة ، فالمشغولات الخشبية بتلك البيوت الأثرية (على وجه الخصوص) أوجدت مبتكرات فى التصميم الداخلى من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية فنية .

المشربية في بيوت رشيد

وهي تبرز عن جدار الحائط الجانبي للبيت . وتقام على كابولى خشى تعلوها « برنيطة » مزخرفة بالحليات .

وتقسم واجهة المشربية إلى العديد من حشوات الخرط المتنوع ، ويكون الشكل السفلى من الواجهة زخارفه منفذة بطريقة التفريغ ويعملها براعت الخراط الخشبي التى تحمل عقودا إسلامية .

كما أن الصانع لم ينس الناحية الجمالية الزخرفية التى تعتمد على المشغولات وعليها عدة زخارف تشبه المقرنصات على المساحة التى تغطي سمك الخشب الذى يحمل المشربية .

وليس غريبا أن تمتد هذه المظاهر الفنية إلى رشيد ، فانتشار الثقافات وعلى الأخص الفنية يعد طبيعيا ، وفضلا عن هذا فإن مدينة رشيد تعد ميناء حيويا على شاطئ البحر الأبيض ، وقد تأثر مستوطنوها بموقعها وبالوافدين إليها . ولكن هذا لم يحل دون الحفاظ على نقاوة صناعتها المحلية وحرفها البيئية سواء كانت نجارة أم حدادة أم عمارة . ويشهد على هذا تصميمات بيوت رشيد ، مما يؤكد وجود حرفيين على درجة كبيرة من الخبرة سواء أكانوا داخل نقابات أم غيرها .

وتلك الآثار التى وجدت داخل البيوت مثل الدكك الخشبية الثابتة ، وتصميم الحشوات الخشبية وارتباطها بالنمط المعماري ، وتقطيع وتشكيل الأخشاب التى تستند إلى خبرات علمية متطورة ، لتنفيذ قواعد رياضية لتطويع الأخشاب بما يخدم النمط المعماري للبيت كالأبواب والنوافذ والسر والسياج والمشربيات وغيرها . وذلك من خلال رسوم مبقية أو تصميمات أولية قبل التنفيذ .

والخرطة المستخدمة في بيوت رشيد هي الخرطة البلدية الواسعة والدقيقة . وكانت الخرطة تتم بواسطة المخارط البلدية اليدوية . وقد لوحظ في الآونة الأخيرة أن المخرطة البلدية أو المخرطة اليدوية كادت أن تندثر ، وذلك لظهور الآلة الكهربائية الحديثة التى تعد في الحقيقة تطورا للمخرطة البلدية إذ لا تختلف عنها ، والغرض من استعمالها مسابرة العصر والرغبة في تحقيق الكم السريع . فعمل سير

الموتور الكهربائي في إدارة قطعة الخشب المراد خرطها والذي يقابل عمل شد القوس في المخرطة البلدية كان له أثر في تغيير القليل من شكل المخرطة البلدية التى كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محنى الظهر يعمل بيديه ورجله اليسرى .

فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل على الخراط الجلوس العادى للعمل على المخرطة .

وقد ذكر الحرفى سعيد حسن أبوزيد ابن صاحب ورشة خرطة قديمة بالسكركية بحى تحت الربع وبوابة المتولى ، أن العمل اليدوى أو المخرطة البلدية تنتج ما لا يزيد عن ٢٥٪ من العمل الآلى « أى المخرطة الكهربائية » وأضاف بأنه قبل دخول المخرطة الكهربائية كان هناك محاولات لتطوير المخرطة اليدوية ، وذلك بعد العمل على المخرطة البلدية اليدوية سنين طويلة وبعد المعاناة الطويلة من أضرارها نتيجة الجلسة المنحنية أثناء العمل ، فتمنذ ثمانين عاما أو أكثر ، بدأت فكرة تطوير المخرطة بأن أضيفت إليها عجلة تشبه عجلة الدراجة ، لتعمل بدلا من القوس ، على أن يقوم بإدارتها شخص يساعد الخراط الذى يعمل بيديه بالإزميل وهو جالس معتدل دون استعمال رجله كما فى المخرطة القديمة . وعند وصول الكهرباء واستخدامها فى الحى منذ سنة ١٩٥٤ ، تم تطوير المخرطة بدلا من العجلة التى يديرها عتال بالآخرة إلى سير من المطاط يديره موتور كهربائي بدرجة أكثر سرعة . وكان ذلك من الأسباب التى ساهمت فى اختفاء الكثير من المخارط اليدوية ، وإن كانت وما تزال المخرطة اليدوية موجودة بالأقاليم والأرياف التى لم تصل إليها الكهرباء .

والمخرطة الكهربائية :

عبارة عن قاعدة مرتفعة كمنضدة بطرفيها قائمان مثبتان بالقاعدة والتركيب كلها من الحديد . طرفها أو القائم الأيسر به اسطوانة يحركها سير الموتور الكهربائي ومن الوجهة الداخلية يوجد سن مدبب يسمى غراب أو « زنب » والقائم الثانى به عمود أفقى متحرك ينتهى طرفه المقابل لسن القائم الأول بسن مدبب ويسمى غراب أو « زنب » يشب عابر الخشب المراد شغله بين السنين « الزنبتين » . وعند تشغيل الموتور الكهربائي يدار عابر الخشب أمام الخراط فيعمل بالإزميل على الحفر المطلوب ، وأيضا بالدفر المناسب ونوع الخشب والشكل المطلوب خرطه . فمثلا يعمل مجموعة من عوابر المخزرات ومجموعة من عوابر الفراخ ليكون منها وحدات الخرط المختلفة . ولا بد من نقب المخزرات لعملية التجميع كما هو متبع بطريقة الخرط البلدية ، ولذا

← مشربية من بيت السحيمي بالجمالية

الزجاج الشعبي

بقلم : ملك السيد مرسى

بلغ ما كانت تنتجه مصر من المصنوعات الزجاجية حدا من الإتقان والوفرة حتى إن جانباً من أموال الضرائب المفروضة على مصر التي كانت ترسل ستوريا إلى روما كان يجبى عينا من الزجاج المصري . كما قيل أن الإمبراطور (نيرون) قد دفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا للكويين من الزجاج من صناعة طيبة .

وقد تطورت صناعة الزجاج في مصر في العصر الروماني تطورا كبيرا ، نتيجة للتطور الصناعي فقد توصل صناع الزجاج في مصر إلى استخدام أنبوبة لنفخ الزجاج في الهواء ثم توصلوا بعد ذلك إلى طريقة النفخ في القالب وهما الطريقتان المستخدمتان في مصر حتى اليوم في صناعة الزجاج اليدوي ، وعرفت في ذلك العهد لأول مرة صناعة ألواح النوافذ الزجاجية والفسيفساء - الحجرية التي استخدمها المصريون القدماء كما استخدم ترصيع الجص بالزجاج في أشكال هندسية بديعة التكوين ، على أن أعظم ما وصلت إليه مصر في صناعة الزجاج منذ العصر الروماني واستمر في العصر البيزنطي وأوائل العصر الإسلامي النوع الذي عرف باسم الألف زهرة MILLFLORI إشارة إلى ألوانه المتعددة وتداخل بعضها في البعض في تكوينات لا إرادية غاية في الجمال .

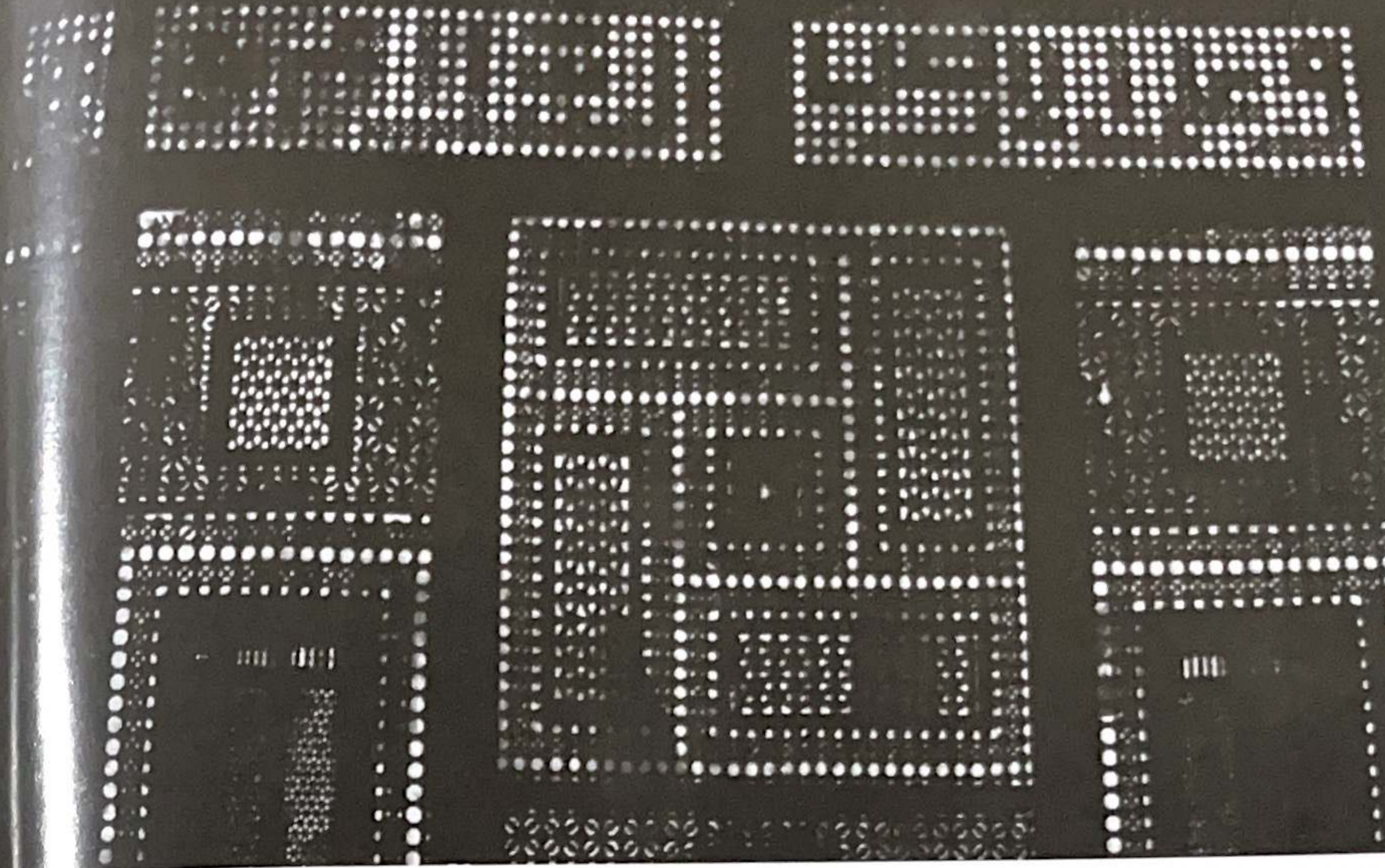
وقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها من باقي الصناعات المصرية قرابة قرنين من الزمان تسير وفق الأساليب التي كانت سائدة فيها من قبل .

أما في العصر العباسي وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء في أوائل القرن الثالث الهجري فقد بدأت جميع الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامي واضح فقد اختفت الرسوم الأدمية والحيوانية كما حورت الرسوم النباتية ، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفي واضح .

من المؤكد أن المصريين القدماء هم أول من اخترع صناعة الزجاج ، وكان ذلك منذ الأسرة الخامسة ، تدل على ذلك حبات الخرز وعبون التماثيل ، وكذلك بعض الأواني الزجاجية ، هذا بالإضافة إلى أفران صناعة الزجاج التي عثر عليها في مدينة طيبة والتي يرجع تاريخها إلى عهد الملك أمنحتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة .

كما عثر في تل العمارنة على أفران زجاجية من عهد اخناتون وأخرى في جنوب بحيرة في وادي النطرون يرجع تاريخها إلى الأسرة العشرين ، وإذا كان كثيرا من المؤرخين والأثريين ينسبون اختراع الزجاج إلى سوريا والعراق أو إلى الفينيقيين في لبنان ، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت قيام هذه الصناعة في تلك المناطق .

لقد كان لمدينة الإسكندرية شهرة كبيرة في العصر اليوناني وظلت محتفظة بمكانتها هذه كمركز لصناعة الزجاج في العصر الروماني . وتحدثنا المصادر التاريخية بأن الإمبراطور (تيريوس) قد أحضر صناع الزجاج من الإسكندرية ليقموا له أول مصنع للزجاج في روما ، وقد



شريحة من المتحف القبطي بالقاهرة

ولقد ازدهرت مشغولات الخرط الدقيقة وانتشرت في هذه الأيام في الأثاث المنزلي بهدف الزخرفة والتجميل بالطراز العربي .

ولقد أبدع الخراطون بمهارة ودقة في إدخال مشغولات الخرط المختلفة الأشكال في زخرفة أيدي العصي المصنوعة من الخشب والأبنوس ، وأواني الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو عظام الحيوانات أو البلاستيك ، وأيضا قواعد الأباжورات والبرفانات الخشبية ، والبراويز الخشبية للمرايا والصور ، وأبدعوا في زخرفة الأرفق وعلب المجوهرات والأزوار وعمل خرزات السج وزخرفة بعض أدوات الموسيقى مثل الربابة والسسمية وغيرها ومشاجب الملابس الحائطية والعمودية ، ودخلت في كثير من الأدوات (التي يصعب حصرها) لتجميلها .

وكان ذلك الأبداع والانتشار بمشغولات الخرط الدقيق حصيلة الجهد والدأب المستمرين في تدريب الحرفيين ، وانتشار الوعي وتنمية القدرة الابتكارية في بعض المدارس لتعليم الحرف التقليدية وهو أمر يجب الحفاظ عليه حفاظا على جانب مهم من جوانب الأبداع الشعبي المصري والمتوارث منذ قرون بعيدة .

تم عمل مثقاب بالكهرباء يتم به ثقب المخزرات وتتم عملية التجميع إلى طرز وأنماط الوحدات السابق ذكرها .

إلا أنه يلاحظ فرق في الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفي الماهر في الصنعة .

وبعد تجميع مشغولات الخرط وإضافتها إلى الأماكن المطلوبة في متصلة مثلا أو كرسى أو غير ذلك ، يمكن دهنها بما هو مناسب فتتم أولا بالسفرة ثم يدهن أستر أو يدهن بالورنيش للتلميع . وإذا كان هناك مشغولات صدفية في المتصلة فإن « عظم المتصلة » له دهان خاص والمشغولات الصدفية لها دهان خاص بها ومشغولات الخرط أيضا لها دهان خاص بها .

ولابد في هذا المجال من التنويه ببعض الورش الصغيرة القليلة أو النادرة المتخصصة في عملية الترميم للآثار القديمة أو المشغولات القديمة من الخرط اليدوي بالآثاث أو غيره وذلك للحفاظ عليها وتجديد التالف منها ، فيقوم الخراط ، ويعرف باسم « خراط مرمت » (أى خاص بالترميم) على استنساخ مشغولات جديدة على نمط الأجزاء السليمة من الخرط كبديل للتالف أو المفقود من المشغولات ، وإعادة الشكل إلى ما كان عليه ، ودعته من جديد .

ولقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة إلى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الإسلامي (مصر وسوريا والعراق) حتى أصبح من الصعب في كثير من الأحيان نسب التحف الزجاجية إلى إقليم محدد إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك ، وقد كانت الإسكندرية والقيوم وحلب وصيدا وصور من أهم مراكز صناعة الزجاج في القرون الأربعة الأولى للإسلام ، كما تميزت منتجات ، تلك الفترة بلونها الأبيض المائل إلى الأخضر بدرجاته .

ومن أمثلة الأواني الزجاجية التي وجدت في أوائل العصر الإسلامي دوارق ذات أبدان كروية أو كثرية أو بيضاوية الشكل وذات رقبة طويلة مخروطية الشكل تنتهي بفوهة واسعة بضغط جزء من محيطها لاستعماله كصنوبر لصب السوائل وتزود الدوارق أو القوارير عادة بمقبض لحمله منه .

هذا بالإضافة إلى قنينات صغيرة مستديرة أو مفلطحة مما كان يستعمل في حفظ العطور والكحل ، ولقد كان المسلمون يقبلون على استعمال الأواني الزجاجية إقبالا كبيرا لعنايتهم الكبيرة بالعطور جريا على سنة نبيهم الكريم الذي كان يعنى بالتطيب والطيب عناية خاصة ، وتمشيا مع توجيه فقهاء الدين الذين حضوا على التطيب ثم لاهتمامهم بالعلوم الكيميائية ، الأمر الذي جعل حاجتهم إلى المخاير الزجاجية شديدة ، لاستخدامها في عمل التجارب ونقل السوائل إلى جانب أن الأواني الزجاجية نفسها استهوتهم بروبقها ونقاها .

طريقة الصناعة :

استمر الأسلوب الصناعي والزخرفي منذ أوائل العصر الإسلامي من نفخ في الهواء ونفخ في القالب لعمل التصلعات والتفصيلات من رسوم هندسية ونباتية وكتابتية التي حلت محل الرسوم الأدمية والحيوانية التي كانت شائعة في العصر الروماني .

والزخرفة قد تكون نتيجة للضغط على جدار الإناء بألة خاصة تشبه الملقط بضغط بها جدار الإناء ويتج عن ذلك زخارف غائرة من ناحية وبارزة من الناحية الأخرى ، وقد تكون الزخرفة بالحز أو الحفر أو القطع بواسطة العجلة كما تحدث الزخرفة أيضا بالإضافة ، وتكون هذه الإضافة خيوطا من الزجاج تثبت وهي لينة على جدار الأنية ثم تضغط في الجدار وتسوى سطح الإناء ، وعندئذ تكون ما يشبه تعاريج الرخام المتعدد الألوان ، وقد تكون الخيوط الزجاجية ملتصقة فقط على الجدار وغير مضغوطة فيه . وقد كانت هذه الطريقة مفضلة عند الفتح الإسلامي لمصر واستمرت محبوبة من الصناع بعد الفتح بعدة من الزمن . كذلك استمرت الزخرفة بالختم التي كانت تحتوي غالبا على كتابات عربية تتضمن اسم صاحب الأنية أو صانعها أو جمل دعائية .

ولعل أقدم ما وصلنا حتى الآن من الزجاج الإسلامي هي صنع وأختام ومكايل وإلى مصر (قرة بن شريك) التي ترجع إلى سنة ٩٠ هـ وقد بُنوا عليها أسماء الولاة ومقدار الثقل وقد اختلفت هذه الصنع في أشكالها وأحجامها ، فقد تكون أفراسا خفيفة الوزن ، يوزن بها الذهب والفضة والأحجار الكريمة وقد تكون مكعبات ثقيلة الوزن تستخدم للوزن الكبير ، كذلك وجدت أجزاء من الحلبي الزجاجية وأدوات التسلية ولعب الأطفال .

وقد حظى الزجاج في العصر العباسي بتطور صناعي وزخرفي كبير لعل مرجعه هو إقبال الخلفاء على اقتنائه .

الزجاج ذو البريق المعدني :

تأثر الزجاج المصري في العصر الطولوني بالزجاج العراقي إلى حد ما ، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبحت تشبه أشكال المعادن التي عرفت باسم ما بعد الساساني كما احتوت على كتابات كوفية وأسماء الأمراء .

وقد أقبل الزجاجيون في العصر العباسي على زخرفة أوانيهم الزجاجية بأسلوب دهان البريق المعدني ، وهو مزيج مكون من مواد مختلفة قوامها الكبريت وأكسيد القصبة أو النحاس الأحمر وبرادة الحديد وتذاب في الخل أو حامض آخر ، فيتكون من ذلك سائل يستخدم في الرسم ثم يدخل في الإناء في فرن خاص ناره هادئة وهواؤه قليل ودخانه كثير وعندما يخرج الإناء من الفرن تظهر عليه زخرفة ذات بريق وقد تنوعت ألوان الطلاء المعدنية على سطوح هذه الأواني الزجاجية فمنها مألون بلون واحد ومنها مألون بألوان متعددة .

ولقد استغل الزجاجيون شفافية جدران الأواني الزجاجية فرسوموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الألوان وبعضها بلون آخر بحيث صارت القطعة متألعة بألوان مختلفة جذابة ، وتغير درجاتها إذا ما نظر إليها من خلال الضوء ، وهذا يدل على المهارة الفنية . وقد صنع الزجاجيون المصريون أنواعا أخرى من الزجاج تتميز بأنها رقيقة وشفافة ولونها بألوان جميلة منها الأخضر الزيتوني والأزرق والبفسجي والعملي بدرجاتها المختلفة . ويلاحظ في بعض هذه الأواني اختلاف ألوان مقابضها أو فوهات أو قواعدا عن لون الإناء نفسه . وترجع منتجات هذا النوع إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة أي السابع والثامن الميلاديين وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج جميلة منها .

وأقدم قطعة مؤرخة ومرسومة بالبريق عثرت عليها بعثة مركز البحوث الأمريكي بالقاهرة في حفائرها بمنطقة الفسطاط سنة ١٩٦٥ وهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ونص الكتابة عليها (بسم الله الرحمن الرحيم عبد الصمد بن علي أصلحه الله) وعبد الصمد هو وإلى مصر سنة ١٥٥ هـ سنة ٧٧٢ م) .

وقطعة أخرى عبارة عن قاع إناء محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة عليه كتابة كوفية نصها (مما عمل في طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ / سنة ٧٧٩ م) وقد ازدهرت صناعة الزجاج في العصر الفاطمي ازدهارا كبيرا وبخاصة الزخرفة بالبريق المعدني .

وقد تنوعت وتعددت أشكال الأواني المصنوعة من الزجاج في العصر الفاطمي مثل قطع الشطرنج ومقلدات وزهريات وقمائم ، وابتكرت لعب الأطفال وتمائيل للطيور والحيوانات الزجاجية وقد أضيف إليها تفاصيل كالأرجل والأجنحة وقواعد لحملها ، ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها في العصر الفاطمي ظهور شخصية الزجاج وذلك بكتابة اسمه على منتجاته .

وأهم مراكز الصناعة في العصور الوسطى هي الفسطاط والقيوم والإسكندرية .

البللور الصخري :

اشتهر العصر الفاطمي بصناعة التحف المصنوعة من البللور الصخري وبالرغم من أنه مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل في باب صناعة الزجاج بل تدخل في صناعة النحت والحفر في الأحجار الصلبة إلا أنه اقترن بالزجاج . وفي العصر الفاطمي صنع الزجاجيون نوعا من الزجاج السميكة يقلدون به البللور الصخري وزخرفوه بطريقة القطع ، ولا يزال موجودا حتى الآن ثلاثة عشر قدحا من الزجاج السميكة على شكل الدلو تعرف باسم كئوس القديسة هدير .

الزجاج في العصر الأيوبي :

وصلت صناعة الزجاج في مصر والشام في العصر الأيوبي إلى درجة عظيمة من الإزدهار والرفق فلقد سارت هذه الصناعة على نفس الأساليب المتبعة في العصر الفاطمي .

وقد شاع في هذا العصر زخرفة الأواني الزجاجية بالمينا وتمويهها بالذهب ، ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذي زخرف بالمينا ، الميل إلى الأخضرار أو الاصفرار أو اللون البفسجي .

ولقد تميزت أشكال الأواني بالرشاقة والإنسيابية التي ميزت كل منتجات العصر الأيوبي ، ليس فقط من حيث الشكل بل ومن حيث الزخارف الحيوانية والنباتية . وقد تميز الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية وكلها مكتوبة بخط النسخ الذي أخذ يحل محل الخط الكوفي .

ومن بين الرسوم التي ظهرت على زجاج العصر الأيوبي الرنوك مثل زهرة الزنبق والنسر .

الزجاج في العصر المملوكي :

لعل من أهم الأواني الزجاجية المموهة بالمينا التي بدأ ظهورها في العصر الأيوبي وازداد انتشارها في العصر المملوكي هي المشكاوات



الزجاج النخ أثناء الشكّل

وأغطية المصاييح الزجاجية المزينة بالذهب والمينا المتعددة الألوان .

وتوجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أكبر مجموعة من المشكاوات ، إذ يبلغ عدد ما يقتنيه منها حوالي ثمانين مشكاه مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف وتحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية وآيات قرآنية مثل ما جاء في

سورة النور من قوله تعالى (الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة . . .) إلى آخر الآية الكريمة . ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت أسماها من كلمة المشكاة في الآية الكريمة . وقد بذل الزجاجون غاية جهدهم في زخرفة هذه المشكاوات يدفعهم إلى ذلك حماسة دينية .

كما يوجد بمشهد الإمام الحسين إثنان وعشرون مشكاة وزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبي سعيد يرقوق من القرن (١٥ م) هذا غير المجموعات الخاصة الموجودة بمصر وخارجها في متاحف العالم .

أما عن أشكال المشكاوات فلعل الغالب منها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية :

الرقعة وهي مخروطية الشكل ذات فوهة متسعة وتضيق قليلا عند إتصافها بالبدن من أسفل حيث تلتحم بالبدن ، وهو إما كروي أو بيضاوي أو يكون متفخفا في الوسط ومسحوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالرقعة من أسفل . والجزء الثالث القاعدة وهي مخروطية كذلك على شكل قمع مقلوب ، وكان لكل مشكاة عادة مقابض بارزة أو آذان ، وقد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل معدنية تجتمع كلها عند كرة بيضاوية تشبه بيضة النعامة من الزجاج أو من الخزف أو بيضة نعام حقيقية ، وتخرج من أعلاها سلسلة تثبت في السقف . ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجري (١٤ ميلادي) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث المملوكي أو آيات قرآنية لاستعمالها في إنارة المساجد في هذا العصر ويزين بعض المشكاوات زخارف نباتية طبيعية مثل زهرة اللوس وزهرة نبات الخشخاش وزهرة عود الصليب أو عود الريح وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور متأثرة بالأسلوب والفن الصيني من حيث تحررها من جمود التجديد في أسلوب سامراء والقرب من الطبيعة إلى حد كبير .

أما الزخارف الأدبية والحيوانية فلم تلعب دورا يذكر في زخارف المشكاوات وإن كانت زخارف الطيور متأثرة بالفن المغولي الصيني ، كما كثر استعمال الحيوانات والطيور الخرافية ولكنها تشبه إلى حد كبير مدارس التصوير المعاصر . كما حظيت المشكاوات في العصر المملوكي برسم الرنوك الحيوانية التي ترمز إلى القوة والشجاعة وأهمها السر والفهد أو رنوك كتابية وهي خاصة بالسلطين أو رنوك وظائف كالأكاس والبجعة والصلاح والمقلمة وعصا البول وما إليها . كذلك زخرفت التحف الزجاجية بالزخارف الكتابية التي يمكن أن نقسمها إلى قسمين كتابات دينية تتضمن جملا دعائية أو آيات قرآنية والقسم الثاني

كتابات تاريخية تشمل اسم السلطان والقباه وصفاته وقد كتبت هذه الزخارف الخطية بالخط الثلث المملوكي أو الخط الكوفي المصغر على أرضية موزقة جميلة .

فن الزجاج المعشق بالبرصااص

لعب الزجاج الملون المعشق بالبرصااص دورا مهما في أوروبا ويعبر من أشهر الفروع التي تميز بها كجزء أساسي متمم لفن العمارة الذي وضع بخاصة في الكاتدرائيات والقصور التي امتازت بالزخارف الكثيرة المستعارة من الطبيعة كالأزهار والنباتات التي تحلى الواجهات وزاينها إظهار البناء بشكل أكبر من حقيقته فتجد النوافذ العالية المنفذ الزجاج الملون المعشق بالبرصااص حيث وجدت ، لتساعد في تسرب الضوء إلى الداخل ولأنها تعتبر أحسن وسيلة للرمز والتعبير عن الزخارف تحقيق العمق البعيد اللامحدود فيتلاشى الشعور بثقل البناء . تبدو الكتلة الحجرية أكثر خفة حين ينبعث النور الفياض المختلط في برسوم النوافذ المنفذ الزجاج المعشق بالبرصااص والتي تترك في أثر الفضاء اللانهائي .

ولم يكن الهدف من وراء هذه الرسومات المنفذ الزجاج المعشق بالبرصااص في الكنائس الحلية والزينة فحسب . بل اتخذت أداة عن الحضارة فهي تعبير عن جهاد البشر في سبيل الدين والدنيا فتجد معظم الموضوعات ذات طابع ديني وتعبير دقيق عن التاريخ والمظاهر الروحية ، وتصوير الصلوات والطقوس والدعوة إلى قيامها .

وقد تعدى هذا الفن الكنائس إلى القصور كعنصر أساسي للتعليم الدينية وتعميق المفاهيم الروحية . وانتقل إلى مصر في أواخر هذا القرن مع حركة البناء والتعمير في القصور والمنشآت الدينية .

الزجاج الجص في الحضارة القبطية :

من خلال المراحل التي مر بها الفن القبطي نجد عدة انتاجات مميزة الطابع من بينها فن الزجاج المؤلف بالجص فاستمرت موضوع بطابع زخرفي وهندسي مع مسحة رمزية بعيدة عن تمثيل الكائنات الإنسانية الحية وظهرت أوراق النباتات والفواكه ومن بينها أوراق وعناقيد العنب في تفرعات بديعة كما ظهرت بعض الأعمال الجصية التي تصدرتها الحمامة كوحدة رمزية وكذلك الطاووس في حركات محددة تتفق وأسلوب التنفيذ .

الزجاج الجص في الحضارة الإسلامية :

استخدم الفنان المسلم الزجاج الجص في نوافذ المساجد حيث يساقط الضوء منها داخل المسجد وتنعكس الألوان فتعطي للمسجد من الداخل جوا من الوقاء والهدوء والقداسة وتنحصر هذه التصميمات في الزخارف النباتية التي تفسن الفنان المسلم في إنشائها وكذلك الأزهار والوحدات الهندسية المجردة والطيور والحيوانات وكانت عنانيه لهذا النوع من الفروع الفنية نابعة من احساسه الديني العميق الذي دفع به

إلى العمل بتوجيه ديني عقائدي ، مع تحكمه الملموس في إبراز الأصول الجمالية التي تخضع للعوامل الفنية الروحية وتحقق قوانين الاتزان والتقابل والتماثل والنوص في جوهر الأشياء والبحث عن أشكال جديدة نفذت بمهارة تبعث المسرة والانشرح والاستمتاع .

فالزجاج المعشق وجد في العصر الفاطمي وانتشر في العصر المملوكي والعثماني وكانت تسمى قمریات كما في جامع محمد علي وجامع السلطان حسن .

وكذلك ظهر في العصر التركي فكانت جدران الحمام تعمل بمساحة كبيرة من الزجاج المعشق الملون ويسمى الحمام التركي ، وهو بهذا الشكل يعطى إحساسا بالراحة والسعادة .

كما استخدم الزجاج أيضا في عمل فوانيس رمضان التي يمسكها الأطفال ويفرحون بها وهي مرتبطة بشهر رمضان المبارك .

فانوس رمضان :

ظهر فانوس رمضان في عصر الفاطميين عندما استقبل المصريون الحاكم (المنتصر بالله) بالفرحة والبهجة ليحيوه ويحتفوا به فيحولوا ظلام الليل إلى ضياء وكان ذلك في شهر رمضان فأصبحت عادة عند المصريين والفانوس يتكون من الزجاج والصفير وهو صناعة شعبية بدائية والصانع يحصل على الزجاج من بقايا المصانع ومن ألواح الزجاج المكسورة والصفير من بقايا مصانع الصفير .

والأدوات المستخدمة هي : ماسة لقطع الزجاج ومقص لقص الصفير وكاوية للحام ومادة مساعدة على اللحام تسمى (قلفونية) وقصدير .

وتتم صناعة الفانوس على عدة مراحل :-

- (١) اختيار الشكل والحجم المطلوب .
- (٢) تحديد مقاسات الأجناب وعمل (نموذج) لكل مقاس . وهي قطعة من الصاج لها نفس شكل قطعة الزجاج يتم قطع الزجاج عليها .
- (٣) تقطع كميات من الزجاج لكل مقاس على الشبلونة الخاصة به ودهانها بالألوان المختلفة وطبقا للعدد المطلوب صنعها .
- (٤) ثم يبدأ في قطع الصفير على شكل شرائح طبقا لأطوال الأجناب .
- (٥) ثم تنثى هذه الشرائح لتأخذ الشكل المطلوب طبقا لتصميم الفانوس .

(٦) ثم يبدأ في لحام شرائح الصفير لتكوين جزأى الفانوس العلوى (القبة) والسفلى (القاعدة) ويتم هذا اللحام باستخدام القصدير والقلفونية .

ثم يركب قطع الزجاج الملون في أماكنها وتثبت بشئ أطراف شرائح الصاج عليها وعمل مكان بداخله لوضع الشمعة وعمل مفصلة لباب الفانوس .

وبذلك يتم تصنيع الفانوس . ولقد حدث للفانوس بعض التطور فأصبح يصنع من الزجاج الفصيح (الغامق اللون) ويرش بالدوكو فيعطى شكلا فبعطى شكلا مختلفا عن المعتاد .

وللفانوس أسماء كثيرة بعضها قديم مثل أبودلاية والمسدس والفاروق والتاج وطار العالمة والترام (وهو على شكل ترام) وفانوس وأولاده وهو عبارة عن الفانوس وحوله ٤ أو ٥ - فوانيس صغيرة ملتصقة به ، وعبد العزيز ومازال متشرا حتى الآن ويصنع منه كميات كبيرة والساعة والمستطيل وغيره ولقد ظهر أخيرا ومنذ ثلاثة أعوام فانوس يسمى شق البطيخ له جوانب مائلة ويصنع من أحجام كبيرة جدا ، وهو يستخدم الآن في مداخل الفنادق الكبيرة والأماكن السياحية وبعض الجوامع والشوارع ومدخل الحارات .

والصانع يقوم بعمل حوالي مائة فانوس يوميا هو ومساعدوه من الحجم الصغير أما الحجم الكبير فيستغرق وقتا أطول .

كما أن بعض الفوانيس مكتوب عليها بعض الآيات القرآنية ولا إله إلا الله محمد رسول الله وما إلى ذلك .

وصانع الفوانيس يعمل في هذه الصناعة طوال العام إلى أن يحين شهر شعبان فيبدأ في عرضها وبيعها إلى التجار الصغار الذين يقومون ببيعها في كل مكان ، كما أن تجار المحافظات المختلفة يحضرون للقاهرة سنويا لشراء كميات كبيرة منها وبالأذات من بركة القيل بالسيدة زينب وتحت الربيع حيث أساس هذه الصناعة .

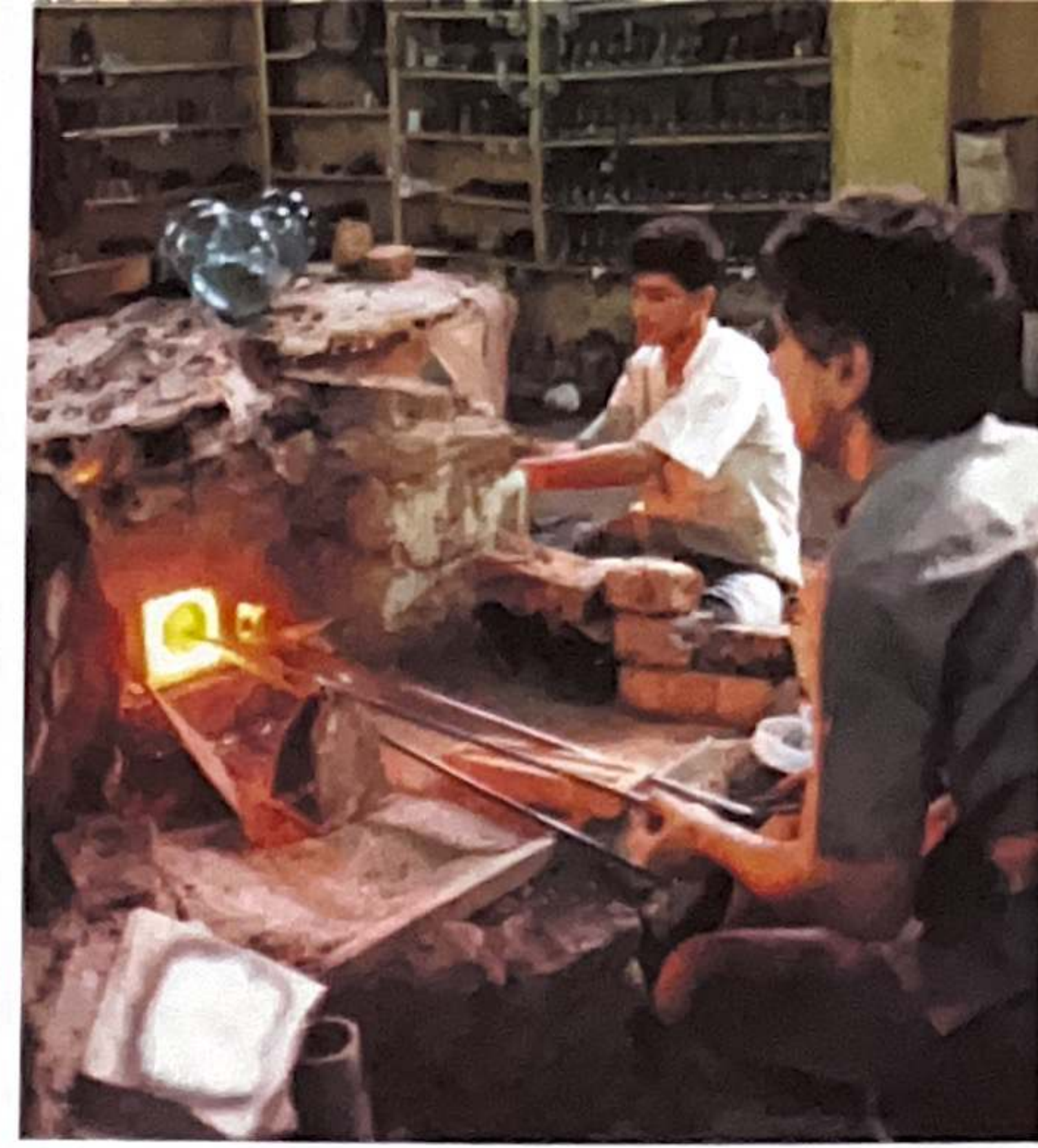
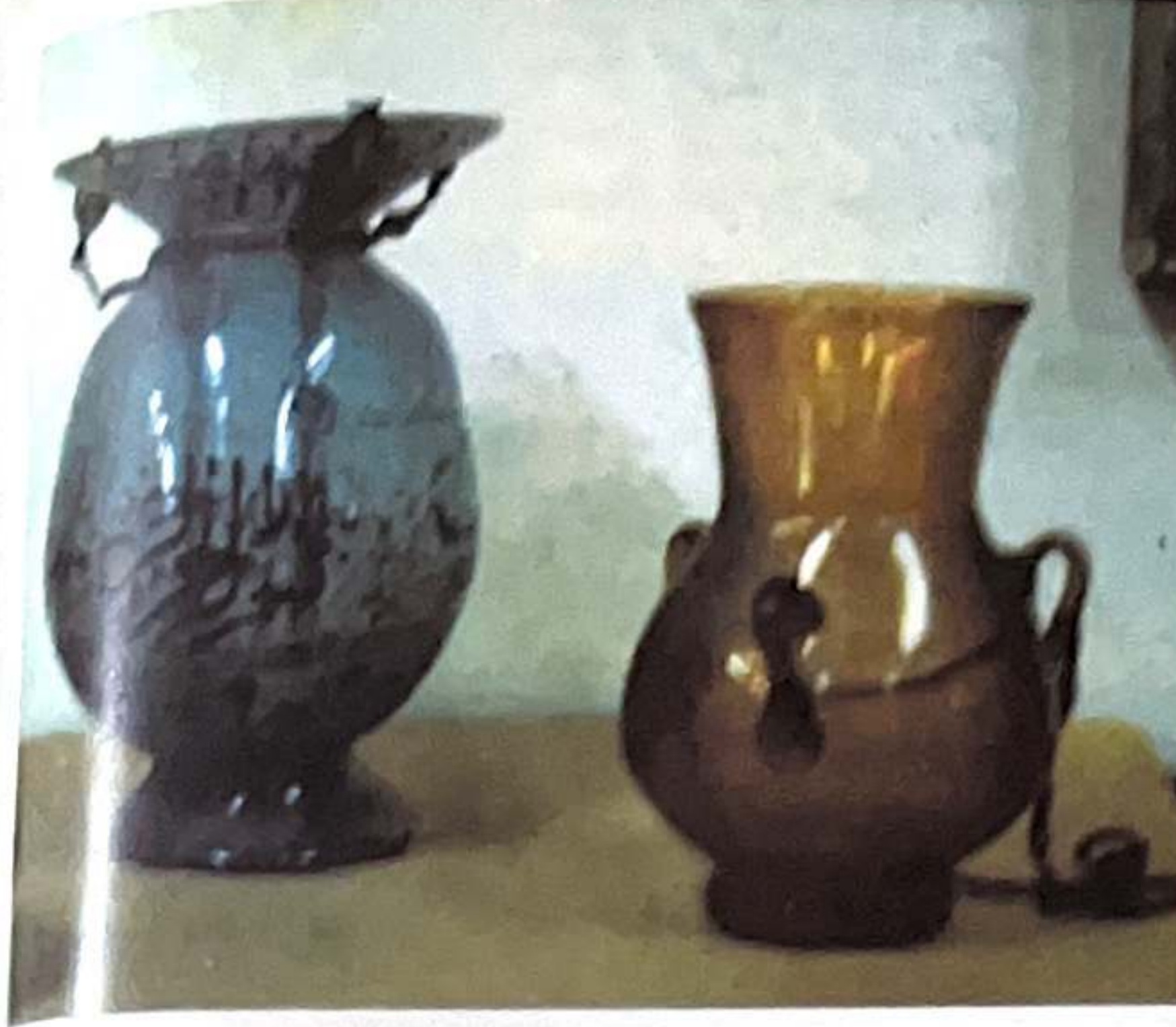
ويفرح الأطفال الصغار خاصة بهذا الفانوس الشعبي ذي الشمعة ويقبلون على شرائه ويمسكونه في ليالى رمضان ويمشون به وراء المسحراتي في الأحياء الشعبية . ولقد ظهر فانوس يصنع من البلاستيك ويعمل بالبطارية ، ولكنه ما إن ظهر حتى اندثر بسرعة أمام الفانوس العادي الشعبي الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بليالى رمضان الكريم .

كما يصنع من الزجاج أيضا البلى الذى يلعب به الصبية وهو متعدد الألوان والأحجام كما يصنع من الزجاج أيضا الخز بأشكاله وألوانه واستخداماته المختلفة فمنه بماتضعه الفلاحة على صدر حليائها وطرحتها ومندبل رأسها في تناسق بديع ، ومنه ما تبرز به النساء فساتين السهرة وفساتين الزفاف وخصوصا باللونين الذهبى والفضى فينلألا ويعكس الأضواء ويشع جوا من البهجة والفرح .

ولازالت بالقاهرة بقية قليلة لمصانع نفخ الزجاج وتشكيله بالأساليب الفنية القديمة وتغلب على منتجاتها البساطة وتعكس آثارا من فن الزجاج الفاهرى العظيم في العصر الإسلامى .

ولقد قامت الباحثة بدراسة ميدانية لما يجرى في أحد هذه المصانع في حى الجمالية مع الحاج حسين الطحان وهو يتنمى الى عائلة من أقدم العائلات التي اشتغلت في هذه الصناعة العريقة وتوارثتها جيلا بعد جيل .

والمصنع نفسه قديم (في ذلك الحى الشعبى) وبه فرن كبير يتوسط المكان .



وفقا لما هو مطلوب ، مستخدما في ذلك الماسورة المفتوحة الطرفين بعد تسخينها ، ثم ينفخ في الماسورة بطريقة حساسة جدا ووفقا للشكل المطلوب ، فإذا كان المطلوب آنية طويلة العنق فالصانع يهزها بقوة ، بطريقة فنية ، ثم يحزها إذا أراد لها كعبا أو قاعدة ، ثم يقطعها بالمشاة ويضع قطعة صغيرة من العجينة على طرف الماسورة الثانية (بولينا) بعد تسخينها في الفرن ، وتسمى (تليسه) زجاج ثم يغمسها في قطعة طين أو قبضة تراب مخصوصة وذلك لعمل حاجز أو طبقة فاصلة بين (الحديدية) الماسورة والزجاج الذي ما زال عجينة ثم يقوم بعمل أذن للآنية أو ثعبان يدور حولها ، أو مصب في حالة الإبريق وفقا للمطلوب ثم يشكلها بالمشاة التي في يده ويساعده على ذلك مربع الحديد المطلوب على فخذه اليمين ، حيث تكون درجة حرارة الماسورة مرتفعة . ويضع الصانع الآنية بعد تشكيلها في فتحة الفرن الخاصة بالأواني ، وفي درجة الحرارة المناسبة لها بخفة شديدة ويحذر حتى يتجمع إنتاج اليوم كله في هذه الفتحة وتترك ، ويطفيء الفرن حتى يبرد تماما ثم يبدأ الصانع في أخذ هذه المقننات بحذر شديد حتى لا تتكسر ، ويكون هذا هو إنتاج يوم عمل شاق .

النحاس بالوزن - ويقوم صانع الزجاج بنخلها جيدا حتى يتأكد من أنها أصبحت نقية وخالية من أي شوائب فيأخذها ويضيف إليها مقدارا معينا من الملح بحيث إن كل ثلاثة كيلوات من التوبانا يضاف إليها خمسة أكياس من ملح الطعام العادي ، ثم تقلب جيدا فتنتج مادة تسمى (كمبات) وتكون متكونة ، لأن الملح يعطيها حرارة ولا يسمح لها بالتفتت ، ثم توضع على الفرن من أعلى حتى يجف الماء منها . وفي اليوم الثاني توضع في مكان معين في الفرن يسمى (عين الصبغة) تسلط عليها حرارة حوالي ٢٠ إلى ٢٥ طوال النهار حتى اليوم التالي حيث يفصل عنها أدام النحاس ثم (تؤخذ وتندق جيدا وتنخل بدقة وتوضع في علة وقد أصبحت معدة للصبغة باللون الأزرق .

وقد لوحظ أن أغلب المعروضات من المنتجات لونها أزرق ونسبته ٨٠٪ تقريبا ، لأن هذا اللون بصفة خاصة يتطلب كثيرا ويلقى إقبالا منذ أيام الفراعنة .

طريقة تجهيز اللون النبيذ :

تحضر أكاسيد المنجنيز من سيناء ، ثم تطحن جيدا وتنخل ، وتلقى بنسب معينة على الزجاج الكسر الأبيض في الفرن الذي تكون درجة حرارته عالية جدا .

ويحتاج هذا الخليط إلى تقليب مستمر طوال النهار حتى يتماسك ويصبح عجينة هي بمثابة خميرة جاهزة للإستعمال في الصبغة باللون النبيذ . ويضاف إليها اللون الأبيض وفقا لدرجة اللون المطلوب (عنابي - موف - نبيذ حائل - نبيذ قائم . . . وهكذا) وقد لوحظ أن هذه الصبغة تؤدي إلى تآكل الفرن ، وأن لها تأثيرا سيئا على شرايين الدم أثناء المزج ، وأنها تتطلب جهدا شاقا من المصانع نتيجة لتعرضه لمدة طويلة الحرارة الفرن العالية .

ويلاحظ أن أثمان منتجات هذا اللون أغلى من منتجات باقى الألوان ، وأن الأجانب بصفة خاصة يقبلون على شرائها .

طريقة تجهيز صبغة اللون الأخضر :

توضع قطعة حديد في بوتقة في الفرن نفسه لمدة تتراوح بين ثلاثة وأربعة أيام حتى تنصهر ، ثم يرفع غطاء الفرن بحذر شديد فيجد صانع الزجاج طبقات الحديد متبلورة بعضها فوق بعض ، عند ذاك يأخذ الصانع هذه الطبقات ويدقها ، حتى تصبح مسحوقا ثم ينخلها جيدا ، وعندئذ تكون مادة الصبغة جاهزة . ثم يضاف إليها الزجاج الأبيض (الكسر) ، وتقلب جيدا فتعطي اللون الأخضر حسب درجة اللون المطلوب ويوضع اللون الأبيض على هذه الصبغة فينتج الأخضر الحشيش ، فإذا وضعت كمية أخرى من اللون الأبيض نتج اللون الأخضر الزرعى وهكذا .

طريقة تصنيع الآنية الزجاجية :

يأخذ الصانع قطعة من العجينة المصهورة بعد وضع الصبغة عليها

المواد والخامات المستخدمة في الصناعة :

المادة الرئيسية هي :

- الزجاج الكسر الأبيض ويمكن الحصول عليه بالشراء من تجار مخصوصين .
- أكاسيد معادن مختلفة ، تنتج الصبغات الملونة بعد صهرها في الفرن في مكان مخصص يسمى (الطاجن) .

فمثلا :

- أكاسيد المنجنيز لتحضير اللون النبيذ ودرجاته .
- أكاسيد الكوبلت لتحضير اللون الكحلى ودرجاته .
- ساقط النحاس ويسمى (توبانا) لتحضير اللون الأزرق ودرجاته .
- أكاسيد الحديد والنحاس لتحضير اللون الأخضر ودرجاته .
- الكوبلت والحديد لتحضير اللون البرونزى .
- مع إضافة ملح الطعام بمقادير ونسب معينة في جميع الحالات .

وهذه طريقة تجهيز صبغة اللون الأزرق :

يحضر ساقط النحاس وهو من النحاس الخام بعد صهره فيلقى في أحواض بها مياه مخصوصة لهذا الغرض ويترك مدة معينة فتكون قشرة رقيقة جدا تسمى (توبانا) وهي تشبه قشرة الثوم في رقتها ، ثم تؤخذ هذه القشور وتجمع في صفائح - حيث يشتريها صانع الزجاج من تجار

طريقة بناء الفرن والمواد المستخدمة فيه :

يتم بناء الفرن بطريقة بدائية ، حيث يبنى صانع الزجاج نفسه من طوب حرارى وطوب بلدى وطينة أسوانلى (أى من أسوان) وطينة شامية ناعمة الرمل ويعمل به فتحات كثيرة ومختلفة الأحجام من الأمام ومن الجانب فبعضها متع والبعض الآخر ضيق . أما الفتحات المتعة فهي مخصصة لوضع الزجاج الكسر الأبيض ، حيث يتم صهره فيها ، ويسمى (الطاجن) والفتحات الضيقة الأخرى توضع فيها الصبغات اللازمة لتلوين المنتجات ، وتوجد فتحة أسفل الفرن يوضع بها قطع صغيرة من الخشب ونشارته وهي المستخدمة في الحرق لتسخيل الفرن وتؤدي إلى تصاعد دخان كثيف جدا لونه أسود داكن يستنشق العمال ، على نحو يعرضهم للإصابة بأمراض كثيرة فضلا عن أن رائحته غير متحبة .

وقد طور الصانع هذا الفرن البدائى الذى توارثه عن آباءه وأجداده فأصبح الآن يدار بمحرك كهربائى بدلا من حرق قطع الخشب ، وبذلك تخلص من الدخان الكثيف الذى كان يستنشق مضطرا .

الأدوات المستخدمة في الصناعة :

- ماسورة طولها ١٠٠ سم تسمى (بولينا) مسدودة الطرفين .
- ماسورة حديد مفتوحة الطرفين وقطرها ٣ رسم .
- قطعة مربعة من الحديد تسمى (حديدية) توضع على فخذ الصانع الجالس أمام الفرن .
- ماشة وهي تشبه المقاش لتشكيل الآنية .

إن عمل القطعة الواحدة يستغرق من خمس إلى عشر دقائق تقريبا وفقا لحجمها وشكلها ووفقا لمزاج الصانع ، ولكن القطعة الصغيرة تحتاج لمهارة ودقة في الصنع وهو يقوم بعمل مشكاوات للإضاءة في الحوامع وفازات للزينة وآليات لوضع المشروبات . وهناك آنية زجاجية صغيرة على شكل بيضاوى تسمى (رصدة) ، وهي لدرة الحسد ، وتعلق على الجدران بواسطة حلقة من الزجاج أيضا ، وهي معروفة منذ زمن الفراعنة . وما زالت مستخدمة حتى الآن مع إضافة ودع وحليات من الخزف عليها . وأغلب المشترين لها من أهل السودان . كما تستخدمها الفنادق الكبيرة الآن في تزيين شجرة عيد الميلاد في احتفال رأس السنة الميلادية .

تنظيف الفرن :

ينظف الفرن بواسطة حديدة تسمى (كزلك) ، طولها حوالي ١٥٠ سم إلى ٢٠٠ سم لأخذ البقية المتبقية من العجينة وهي على شكل كتل صغيرة يستخدمها بعض المقاولين في تجميل المباني أو تستخدم في عمل بعض الخزف والزراير وغيرها كالبلى الذى يلعب به الأطفال وكذلك يأخذ العجينة المتبقية تجار من نجع يسمى (نجع طارق) بالقرب من مدينة الأقصر ، ثم يطحنونها ويصنعون منها أقراطا وجعارين للزينة يبيعونها هناك .

وتكون درجة حرارة الفرن أثناء الصهر حوالي ١٢٠٠ م .

درجة الحرارة في أثناء التشغيل حوالي ٨٠٠ م .

مسميات مقداولة في هذه الصناعة :

- فازه ورده واحدة .

- فارة ثعبان وهي عبارة عن آنية منتفخة من أسفل ثم تضيق من أعلى في رشاقة ولها فوهة ويلتف حولها ثعبان له رأس وذيل في تناسق غاية في الجمال .
- فارة بأذن واحدة وهي صعبة في تشكيلها .
- آنية لوضع المشروبات (فينجربول) .

ظهور خامة جديدة :

أدخلت على هذه الصناعة بعض الخامات الجديدة في تكوين العجينة مثل الرطمانات وأوعية الكريم والعطر الفارغة (الفرنسية الصنع بصفة خاصة) . وبعد صهرها مع الأصباغ المختلفة ينتج في هذا المنتج الحديد الذي يشابه الزجاج ولكنه معتم ، ويسمى (أوبالين) صيني ولونه أبيض أولبي . ويستخدم الأوبالين في عمل الحلوى ، مثل العقود والأقراط والزراير وطاقيات السجائر . ويقال إن سيدنا سليمان ، عليه السلام ، عمل صرح بلقيس ملكة سبا من هذا الزجاج .

المنتجات من هذا الزجاج واستخداماتها :

نستخدم بعض هذه المنتجات لأدوات المائدة المختلفة من مأكول ومشرب للزينة ، وبعضها للإضاءة في الجوامع والمنازل مثل المشكاوات كما تستخدم بعضها لدرء الحسد ويعلق في الصدر للزينة ، وهو على شكل قطع مسطحة مكتوب عليها آيات قرآنية تحفظ الإنسان .

ومن مميزات هذه الصناعة أنه يصعب تقليدها ، وأن شفافية الزجاج غير تامة ، بل لابد أن يكون بها فقائيع هواء ، لأنها لو كانت شفافة لما عُدت صناعة شعبية . ولكن للأسف الشديد فإن الصناعة الشعبية في طريقها إلى الاندثار أمام الصناعات الآلية . ولذا وجب الحفاظ عليها بتوفير المكان المناسب لها ، وتعليم الأولاد الصغار أصولها وفنونها ، حتى تظل حية ومتحددة وفقاً لسنن الحياة .



(زجاج معشق بالحصى (من المتحف القطري)



[جانب من أحد العروض في محل بيع الحلوى وعروسية الصرلند]

عروسة المولد

بقلم : زينب حجازي

وكذلك ورث أقباط مصر الكثير من عادات أجدادهم الفراء فوجدت عرائس من العاج والعظم في عصرهم وقد اكتشف بعض من في منطقة «أبومينا» قرب بحيرة مريوط .

وهكذا نجد أن عروسة المولد قد استلهمت من جذور مصر قديمة ولكن في طراز وشكل فني مميز ، كما أنها تميزت بخامات الفريدة وهي السكر المعقود .

وحينما جاء الفاطميون إلى مصر عملوا على إحياء الاحتفالات بالأعياد والمولد ليستميلوا قلوب المصريين إليهم . وكان المولد النبوي الشريف من أهم المناسبات الدينية وكان الاحتفال به في عهدهم رائعا وعظيما . وتعم فيه للناس الخيرات وتبذل العطايا والمنح .

فقد كانت تقام الأسطة الزاخرة بألوان الطعام الفاخر والحلوى التي على شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه حيث كان هناك الكثير من مطابخ السكر والعسل في جميع أنحاء مصر وكان هناك سوق خاص لبيع حلوى وتمائيل السكر تسمى سوق الحلوانيين ، وكانت تلك النماذج تعلق بخيوط على الحوائط وتسمى بالعلاليق .

وكان أهم مصنع لصناعة تمائيل وحلوى السكر في العصر الفاطمي هو «دار الفطرة» الذي بناه العزيز بالله وكان يعمل به مالا يقل عن مائة عامل من الحلوانيين . (ويذكر القلقشندي أن الحلوى التي كانت تصنع في دار الفطرة في مناسبة المولد النبوي الشريف تستهلك ما يزيد عن ٢٠ قطارا من السكر الفاخر الحلاوة تصنع منه طرائف الأصناف يقوم بعملها صناع فنانون مبتكرون لكثير من الطرائف في أشكال إنسانية أو حيوانية أو طيور وأشجار وفواكه .

(وفي وصف ابن جبير لها أنها جلبت في منصات كالعرائس) ويذكر القلقشندي أن نماذج حلوى السكر كانت ترص وتقدم على ٣٠٠ صينية كبيرة من النحاس . وفي ليلة المولد النبوي الشريف تفرق على كبار العاملين بالدولة والدعاة والخطباء وغيرهم من العامة . وكان

تعتبر عروسة المولد إحدى مراسم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في مصر وهو من أعظم المناسبات الدينية التي يحتفل بها قوميا وشعبيا . ولقد عرف المصريون الإحتفال بالمواسم والأعياد منذ أقدم العصور ويتضح ذلك من النقوش الموجودة على جدران المعابد والمقابر الفرعونية وكذلك فيما وجد مدونا على أوراق البردي والتي تصور كثيرا من الطقوس والمراسم التي كانت تتم في تلك المناسبات والتي كان يشترك فيها الفرعون والأمراء والكهنة وعامة الشعب .

وفي محاولة لمعرفة الجذور التاريخية لعروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر المعقود نجد أن هناك نماذج لكثير من العرائس المصنوعة من خامات أخرى وجدت في مختلف العصور في مصر ، ومن الممكن أن تكون عروسة المولد قد استلهمت منها . فالتراث المصري القديم يزرع بالعديد من العرائس والدمى أنثوية المظهر وكانت تعمل ليلعب ويتسلل بها الأطفال وعروسة المولد تؤدي نفس الغرض ، ولكن عرائس مصر القديمة صنعت من العاج أو العظم أو الفخار أو الطين وتصنع عروسة المولد من السكر المعقود بطريقة الصب في القوالب ، وكذلك نجد أن فكرة القوالب كانت موجودة عند قدماء المصريين لصنع التماثيل . وإذا نظرنا إلى القالب الذي نصب فيه عروسة المولد وجدناه يتكون من جزأين قريبي الشبه بالتابوت الفرعوني وعظائمه . كما أن طرازها الفني يشير إلى الواجهة الأمامية مثل التماثيل الفرعونية .



الشعبي معبرا بها عما يدور حوله من أحداث سواء دينية أو سياسية أو اجتماعية ففي حالة السلم نجد نماذج تمثل المساجد والمحمل وهو يمثل الحمل يحمل كسوة الكعبة المشرفة التي كانت تهدبها لها مصر كل عام وكذلك نماذج تمثل الحصان يركبه القائد أو الزعيم ، والسفينة ونماذج لحيوانات وطيور يحبها الأطفال وفي حالة الحرب يقوم بعمل نماذج لمدمر ودبابات وصاروخ وغيرها .

وكما أن تاج الخليفة كان مرصعا بالجوهرة النيرة التي لا تقدر بثمن وحولها مادونها من الجواهر وهي داخل هلال من الياقوت الأحمر نجد أن هذا الهلال يذكرنا بالرخارف الهلالية في عروسة المولد . كذلك نجد أن الحكام في العصر الفاطمي بالقوا في مظاهر الترف والأبهة فعملت خزائن البلاط بالملابس الفاخرة الخاصة والرسومية وبآلاف من الكتب والتحف والنماذج التي تتمثل في شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه ، والتي كانت تصنع من المعادن النفيسة ، وترصع بالجواهر والأحجار الكريمة كما احتوت قصور الفاطميين على كثير من الطرائف والفرائس التي تبهير العيون والعقول .

واهتم الحكام الفاطميون بتشجيع الفنانين على الاستلهام ثم الإبداع والابتكار وكانوا يمنحونهم العطايا مما كان له أكبر الأثر على الفنان الشعبي فانعكس على أعماله وما يراه من طرائف وتحف في بلاطهم فكان أن أبدع تلك التحف من نماذج الحلوى وعلى رأسها عروسة المولد التي جعلها براقعة متلألئة بالألوان والزينات .

وقد لوحظ أن معظم المؤرخين لم يذكروا أن عروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر قد وجدت في أي عهد غير عهد الفاطميين فعروسة المولد بشكلها هذا ترجع إلى العصر الفاطمي بمصر .

وحاليا يوجد العديد من المصانع التي تقوم بعمل عروسة المولد والنماذج الأخرى كالحصان والجمال والباخرة والمسجد وغيرها وتكثر هذه المصانع في حي الجمالية ، وكذلك حي باب البحر وبين الحارات بمنطقة الأزبكية حيث كان يحتفل بالمولد النبوي الشريف فقد ذكر (إدوارد لين) في كتابه «المصريون المحدثون» : أنه كان يتم الاحتفال بالمولد النبوي على ضفاف بركة الأزبكية ثم بعد جفافها أصبح الاحتفال يتم في هذا الميدان الفسيح مكان البركة .

ويقوم بالعمل في مصانع عرائس المولد وحلواه عمال دائمون وعمال موسميون فالعمال الدائمون يؤدون أعمالهم طوال العام حيث تقام الموالد والاحتفالات لآل البيت والأولياء ولكن الإنتاج يكون بكميات محدودة حيث تباع العرائس والحلوى في المنطقة التي يقام بها الاحتفال بالمولد بالقرب من ضريح أو مسجد المحتفل به ، ولكن العمال الموسميون يستعان بهم في صنع العرائس والحلوى بمناسبة المولد النبوي الشريف حيث يحتفل به في جميع أنحاء مصر ويشد الطلب على شراء عرائس المولد والنماذج الأخرى التي يبدعها الفنان

وتعرض هذه الأشياء على أرفق وداخل «قنارين» زجاجية في عرض بديع تبدو فيه عرائس المولد متلألئة براقعة في ألوان جميلة وسط غيرها من النماذج المزخرفة بألوان جذابة جميلة وتضاء النصب والشواهد ليلا باللمعات الكهربائية الملونة ويستمر هذا العرض الجذاب لعرائس وحلوى المولد حتى اليوم الثاني عشر من ربيع الأول وهو يوم الذكرى العطرة لمولد الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه .

وتتم عملية صناعة عروسة المولد في عدة مراحل ويخصص مجموعة من العمال لإنجاز كل مرحلة من مراحل العمل وهناك بعض المراحل يمكن أن يقوم بالعمل فيها الإناث وخاصة مرحلة تزيين عروسة المولد وتعرف بعملية الزواق . وتتلخص مراحل صناعة عروسة المولد فيما يلي :

مرحلة عمل القوالب الخشبية :

تتم هذه المرحلة في ورش صغيرة قريبة من مصانع عروسة المولد ويعمل بهذه الورش حرفيون متخصصون في حفر هذه القوالب المصنوعة من الخشب ، ويتم حفر القالب حسب الأوزان التي يطلبها صاحب مصنع العرائس ، فالعرائس تباع حسب وزنها من السكر ، والحفار له من الخبرة والمهارة بحيث يحضر القالب ، ليصب فيه السكر المعقود وتتج عروسة بالوزن المطلوب . فيقوم أولا بتقطيع الأخشاب على شكل متوازي مستطيلات حسب حجم العروسة ثم يشق القالب نصفين طوليين متساويين ، يرسم على أحدهما شكل يمثل النصف



[عروسة المولد إحدى المعالم الرئيسية في الموالد والأعياد الدينية . يلهف على اقتنائها الأطفال ، كما أوحى للفنانين التشكيليين إبداع لوحات من التصوير الزيتي

الأماسي للعروسة وعلى الآخر الصف الخلفي لها وبحيث يكون الرسم في منتصف القلب ، وبحيث ينطبق الرسمان على بعضهما تماما مع ترك إطار خارجي عريض حول الرسم .

ثم يقوم الحفار بحفر جزأى القلب في عكس اتجاه الشكل الأصلي فيعطى الصورة السلبية للعروسة فالأجزاء البارزة في جسم العروسة تكون غائرة في القلب والعكس وكذلك الجزء الأسير في العروسة يكون الأيمن في القلب بجميع تفاصيله . ويوضح في ذلك شكل الشعر والعيون والقم وكذلك بعض التفاصيل والزخارف بفسنان العروسة ويلاحظ تفرغ الجزء السفلي من القلب والذي يمثل حولة العروسة ، ولا يترك من الإطار حيث يتم سكب السكر المعقود بداخل القلب من هذا الجزء وكذلك لكي يسهل نزع عروسة الحلوى من داخل القلب بعد صبها ويجمد السكر من هذا الموضع ويلاحظ أيضا عمل قالب خاص بالأيدى الزائدة التي تتركب للعروسة علاوة على يديها الموضوعتين في خصرها ، ويحفر القلب بحيث يتسع يدا يمين وأخرى يسرى بعد صب السكر المعقود بها ، كذلك يقوم الحفار بعمل القوالب الخاصة بباقي نماذج حلوى السكر المعقود بكل دقة ومهارة ، ثم يتم نقل القوالب إلى مصنع الحلوى مع الحرص على وضع شطري كل قالب مع بعضهما وبحيث لا تختلط أجزاء القوالب مع بعضها .

مرحلة ربط القوالب ونقعها في الماء :

وهذه المرحلة هي أولى المراحل التي تتم داخل مصنع عرائس الحلوى حيث يتم ربط جزأى القلب الخشبي ربطا محكما بواسطة جبال من الكتان ثم تغمر في الماء وكان يستخدم في ذلك أوعية معدنية تسمى بسنلة ، تملأ بالماء وتقع بها القوالب بواسطة عامل يسمى بستلجي . أما الآن فتستخدم أحواض تبنى من قوالب الطوب المحروق ثم تطن من الداخل والخارج بالقيشاني ويشت في الحدار أعلاها أرفف خشبية ترص عليها القوالب بعد نقعها لتصفية الماء الزائد .

وتقع القوالب لكي يتخلل الماء جميع مسامها وحتى لا يلتصق بها السكر المعقود ولكي تنخفض درجة حرارة القلب فتساعد على سرعة تجمد السكر .

وبعد عملية النقع يقوم البستلجي بنقل القوالب ورصها فوق منصدة كبيرة قرصتها مغطاة بلوح من معدن الزنك ، ولذلك تسمى هذه المنصدة بالزنك وترص القوالب بحيث يكون طرفها المفتوح المفرغ لأعلى .

مرحلة عقد السكر :

وفي هذه المرحلة يقوم أحد العمال بوضع مقدار معين من السكر في إناء نحاسي كبير له مقبض خشبي مثبت به في وضع رأسي ، ويسمى هذا الإناء (توري) ويوضع على السكر مقدار معين من الماء يتناسب مع كمية السكر ويوضع الإناء على الموقد وفي بعض المصانع تستخدم موائد الكيروسين ، والبعض يزود تلك الموائد بموتورات كهربائية لتزيد من ضغط الوقود فتزيد شدة اللهب والبعض يستبدل الكيروسين بغاز البوتاجاز وذلك لكي يتم عقد السكر بسرعة . وبعد عقد السكر تضاف إليه قطعة من الخميرة تناسب كمية السكر المعقود



[مرحلة ابراج العروسة من القلب العروسة من سوهاج حيث يلون السكر باللون الأحمر

وتصنع هذه الخميرة من كمية من السكر المعقود يضاف إليها ملح الليمون أو عرق حلاوة وتضرب جيدا حتى يصبح لونها أبيض وغلظته القوام . وتقطع قطعاً صغيرة حسب مقدار السكر المعقود في (التوري) وتقلب معه جيدا وهو على النار مع التقليب المستمر ، حتى يصبح لون السكر ناصع البياض وغلظته القوام . مع ملاحظة أنه يتم عقد السكر في عدد من الأواني (التوري) على عدة موائد حسب إمكانيات المصنع وحجم إنتاجه من العرائس والنماذج .

تستخدم يد خشبية لتقليب السكر عند عقده والبعض يستخدم لها عصا لها طرف عريض مبسط ويطلقون عليها رجل العفريت وهناك أسطورة تحكى أن من كان يقوم بعمل الحلوى في مصر شيخ يسمى الشيخ الحلواني وكان يستخدم أحد الجان في ذلك . وفي يوم إدعى هذا الجن العرض وعندما سأل عليه الشيخ أخبرته أمه أنه قد مات فقال لها سأخذ رجله لأقلب بها السكر ، وأخذ رجله ومن يومها يستخدم هذا الشكل من العصي في عمل الحلوى .

مرحلة صب السكر المعقود بالقوالب :

ينقل وعاء السكر المعقود (التوري) إلى المنصدة (الزنك) .



[هكذا ترص القوالب ويصب فيها السكر المعقود وتترك لمدة دقائق حتى يتجمد السكر]

المرصوص عليها القوالب المربوطة بعد نقعها ويقوم عامل بصب السكر داخل القوالب وتترك فترة تصل إلى عشر دقائق في فصل الصيف ، حتى يتجمد السكر في الأجزاء المحيطة بجدار القالب من الداخل ثم يفرغ السكر الزائد من القوالب والذي لم يتجمد داخل الثوري مرة أخرى ويعاد عقده مرة أخرى وتكرر عملية الصب في قوالب أخرى .

مرحلة فك القالب لإخراج العروسة :

يقوم أحد العمال بفك القوالب وإخراج عروسة الحلوى منها بحرص شديد وترص العرائس المصوبة على ألواح خشبية لها حافة مرتفعة قليلا تسمى (طوايل) ومفردها (طاولة) ويقوم عاملان برفع الطاولة وعليها العرائس وينقلونها إلى القسم الخاص بالزواق .

كما يقوم عامل بربط أجزاء القوالب مع بعضها مرة أخرى بحبال الكتان وينقلها إلى الأحواض ، لتتقع بالماء مرة أخرى قبل الاستعمال .

مرحلة تزيين عروسة المولد (مرحلة الزواق) :

تختلف مسميات عروسة المولد تبعا لطريقة تزويقها فهناك العروسة البلدية والعروسة الإفريقية وعروسة الديسكو وعروسة النفقة .

فالعروسة البلدية يتم عمل فستانها ومراوحها من ورق قزاز يسمى برجامين . والعروسة الإفريقية يستخدم ورق الكوريشة ، وعروسة الديسكو تستخدم الأقمشة المفضضة والمذهبة مثل التي ترتديها الفتيات في حفلات الديسكو . وعروسة النفقة هي ما يقدمها العريس لخاطبتة هدية في المولد الشريف وتتميز بأكبر حجمها وكثرة زيتها .

وفيما يلي وصف لخطوات زواق عروسة المولد :

تمر عملية زواق عروسة المولد بعدة مراحل لكل منها عامل ، ويُتقن العمل في هذه المراحل النساء والفتيات حيث إن هناك كثيرا من الأسر تخصصت في زواق عروسة المولد وقد ابتكروا الكثير في عملية الزواق سواء من الناحية الفنية أو في اختيار خامات التزيين وخطوات التزيين هي :

تركيب الجيونة :

والجيونة هي البطانة الداخلية لجونلة فستان العروسة حيث يمكن أن تكون الجونلة من عدة طبقات ويمكن أن تكون هذه الطريقة مستلهمة مما كان يلبسه النساء في العصر الفاطمي حيث كن يستخدمن أكثر من جونلة فوق بعضها . وتصنع الجيونة من ورق الجرائد الأبيض غير المطبوع وتثبت حول وسط العروسة بعد كشكشها حولها بواسطة الخيط .

تركيب الفستان :

يتكون فستان العروسة من جونلة وصدر وظهر وأكمام فتقص الجونلة من طبقة واحدة أو من عدة طبقات متدرجة الأطوال وأحيانا تكون أطرافها على شكل زجاج وتكون بلون واحد أو مختلفة الألوان وتكشكش عند الوسط وتثبت حوله بواسطة الخيط فتبدو الجونلة وكأنها مكونة من عدة كرايش كثيرة الاتساع فتحدد بذلك معالم خصر العروسة ثم يركب صدر وظهر الفستان ويثبت بالخيط أيضا حول الوسط ثم تثبت الأكمام حول الأذرع الحقيقية من الكتف بواسطة سلك ويريم السلك ويشي إلى الخارج على شكل علاقة لتثبت بها الأيدي الزائدة التي تبدو بعد تركيبها في السلك كأن العروسة ترفع يديها للدعاء .

الماكياج :

يستخدم للماكياج الصبغات الصحية التي يسمح باستعمالها في تلوين المواد الغذائية ، هذا بالنسبة للعرائس التي تزوق بالمصنع أما العرائس التي تقوم بعض الأسر بتزويقها بالمنزل وعرضها بعد ذلك للبيع فتستخدم أدوات الماكياج الحقيقية بجانب تلك الصبغات فيتم تخطيط العيون والحواجب باللون الأسود كما تلون الخدود والشفاه باللون الأحمر ويصنع الشعر باللون الأسود أو يلصق فوق الجزء الذي يمثل الشعر تاج من الورق المفضض أو المذهب أو توضع باروكة من الخيوط السوداء أو من شعر الأغنام بعد غسلها وتعقيمها وتلصق بالشعر المطبوع ، ثم تلون أظافر الأيدي الزائدة باللون الأحمر .

تركيب المراوح والورود :

ولتزيين عروسة المولد بالمراوح والورود يتطلب ذلك وجود بعض الخامات التي تساعد في هذه العملية :

- تجهيز المواد من جريد النخيل وتشقق طوليا حسب الارتفاع الذي ستكون عليه زينة العروسة وتكسى بعد ذلك بالورق الملون .
- عمل مراوح من ورق البرجامين أو الكوريشة الملونة مع تزيين

محيطها الخارجي بإطار من الورق اللامع وتكون المراوح بمقاسات تتناسب مع حجم العروسة .

— تجهيز حبل طويل من السلك يمتاز بالمرونة (لفة سلك) بحيث يسهل تثبيت وربط ورود مصنوعة من الورق الملون على امتداد هذا الحبل دون تقطيعه ويراعى عند تثبيت كل وردة أن تترك مسافة صغيرة بينها وبين التي تليها وعند الاستخدام يؤخذ الطول والعدد المطلوب من هذه الورد المثبتة بلفة السلك وذلك بقصه حيث إن عروسة النفقة مثلا تحتاج إلى عدد كبير جدا من هذه الورد .

وبعد تجهيز هذه المستلزمات يبدأ تزيين العروسة بها بحيث تثبت جريدة النخل رأسيا فوق رأس العروسة وتربط بالسلك من حول رقبتها ومن وسطها ثم تثبت جريدة أو أكثر بطريقة أفقية مع الجريدة الرأسية بحيث تكون هناك واحدة بحذاء الكتفين وأخرى عند الوسط ، وإذا

[فانة شعبة تقوم بتركيب الأوراق الملونة وتركيب الفستان الذي يتكون من ص و جيونة وأكمام]





[هكذا تبدو العرائس بأشكالها بعد تركيب الورود الملونة . والأوراق اللامعة]

كانت العروسة كبيرة الحجم تزود بعدد آخر من الجريد في الوضع الأفقى في مناطق مختلفة . وإذا كانت العروسة صغيرة تثبت عليها مروحة من الورق الملون وذلك في الجريدة الرأسية فقط وعند ذلك لا يستخدم الجريد الأفقى ، وإذا كانت أكبر تثبت مروحة كبيرة فوق الرأس ومروحتان حول الأكتاف في الجريدة الأفقية وكلما زاد حجم العروسة زاد عدد المراوح التي تحيط برأسها وكثافتها ثم تثبت وردة ملونة في كل يد من يديها الزائدة بواسطة السلك وفي العرائس الإفريقية بكثرة استخدام الورود من المراوح وحول العروسة . . . وحاليا تزين بعض العرائس بوضع طرحة تشبه طرحة العروسة مصنوعة من ورق الكوريشة المكون من عدة كرائيش مع وضع تاج من الورق المقضض أو المذهب على الرأس .

أما عروسة النفقة فتصنع لها عرائس كبيرة الحجم وتزين بلف

هالات متصلة من الورود حولها وتغطي الورود من الخلف بمراوح كبيرة من ورق الكوريشة حتى أن العروسة وزيتها قد تصل إلى ارتفاع أكثر من متر ونصف وتكون أشبه بالعروسة داخل الكوشة عند الزفاف .

ومعنى كلمة نفقة هو ما ينفقه العريس على خطيبته قبل الزفاف وهي في بيت أبيها . . . وفي مناسبة المولد النبوي الشريف يقدم العريس عروسة النفقة ومعها كمية من الحلوى الخاصة بتلك المناسبة ، ويذكر الدكتور عبد الغنى الشال أن العريس كان في الماضي يحضر عروسة الحلوى مزينة أحسن زينة ومعها رؤوس من السكر وبعض الحلوى وتوضع في سلة مستديرة تتوسطها العروسة وحولها الحلوى وتحمل إلى بيت العروسة . . . ويقوم أهل العروسة بوضعها في مكان مرتفع حتى تكون بأمان من الكسر حيث تتشامم الأسرة إذا كسرت عروسة النفقة وإذا حدث ذلك يقومون بشراء عروسة أخرى دون علم العريس بذلك ،

وتزف عروسة النفقة ضمن جهاز العروسة إلى بيت الزوجية . ويشير د . عبد الغنى الشال إلى أن وضع عروسة المولد في أعلى مكان بمنزل العروسة يعنى سيطرتها التامة على المكان وتركيز النظر عليها وتلقى عروسة النفقة النظرة الأولى القوية الشريرة وبذلك يأمن على الجهاز وتنتعد عنه وعن العروسين النظرات الشريرة من أعين الحاسدين .

مكملات الزينة :

وتستكمل زينة عروسة المولد بوضع التاج والقلادة والقرط التي غالبا ما يستخدم فيها شكل الهلال وتصنع من الورق المقضض أو المذهب أو يقص ورق أبيض ويلصق عليه البرونز الذهبي والفضي وتثبت هذه الأشياء على رأس ورقية العروسة بواسطة النشا المطبوخ كما يصنع من هذه الأشياء اللامعة وحدات على شكل نجوم ودوائر وأهلة وتزين بها فستان العروسة وما يحيط به من زينات .

وفي عروسة الديسكو حيث يصنع فستانها من الأقمشة اللامعة لا يستخدم معها المراوح والورود الورقية بل توضع على رأسها باروكة من الشعر وتغطي بشبكة من الخيوط المذهبة أو المقضضة مثل لون الفستان .

وحاليا تزود المراوح والورود التي تزين العروسة بلمبات كهربائية صغيرة ملونة فتبدو العروسة وسط زيتها وألوانها وكأنها محاطة بنجوم متألئة براق .

النماذج المبتكرة من عروسة الحلوى :

يتم عمل نماذج مبتكرة لعروسة الحلوى وذلك بتغيير شكل ملابسها واكسسواراتها فبعض النماذج تمثل المأذون وتكون الملابس من الورق الملون على شكل جبة وقفطان وعلى الرأس عمامة ويوضع تحت إبطه دفتر .

ونموذج يمثل السفرجى حيث يصنع الوجه باللون الأسود وهناك نماذج تلبس فيها العروسة الملاءة اللف أو زى الفلاحة المصرية وغيرها مما يبدعه الفنان الشعبي صانع عرائس المولد متأثراً بما حوله محاولاً التعبير عنه في نماذج مختلفة .

زوايا النماذج الأخرى لحلوى المولد :

وتتم زخرفة النماذج الأخرى مثل المسجد والسفينة والحصان والجمل وغيرها بواسطة الأوراق الملونة اللامعة والمذهبة والمقضضة وكذلك تستخدم الأعلام والورود الورقية كما تستخدم حلوى السكر الملون .

تجهيز السكر الملون :

يتم عمل كمية من السكر المعقود بحيث يكون على درجة من اللبونة بعد تبريده وتقسم هذه الكمية في أوان من الفخار المطلى (ماجور صغير) ثم يضاف لكل وعاء لون من الصبغات التي تستخدم في عمل الحلوى وتقلب جيدا ومن الألوان المفضلة الأحمر والأصفر

والأخضر .

ويقوم العامل بتجهيز عدد من القراطيس الورقية (ورق زبدة غير نفاذ) وتملا هذه القراطيس كل منها بلون من الحلوى ثم يعلق القراطاس ويقص جزء صغير من طرفه المدبب عند الاستعمال .

الأوراق اللامعة :

يقوم عامل بقص شرائط طويلة من الورق اللامع الملون يقوم بتعليقها بجانبه وحاليا توجد هذه الشرائط على شكل بكرات جاهزة ويعلقها بحيث يسهل عليه جذب الشريط وقطع الجزء المطلوب بسهولة وسرعة ويقوم بعمل المادة اللاصقة من النشا المطبوخ .

تجهيز الورود والأعلام :

تجهز مجموعة من الأعلام يثبت كل منها في سلك مغلف بالورق الملون كما تجهز مجموعة من الورود الورقية الملونة وتثبت كل منها في سلك مثل الأعلام أو تثبت في حبل سلك طويل كما في عروسة المولد .

طريقة زوايا النماذج :

يقوم العامل بلصق الشرائط الورقية الملونة على النموذج من جهة واحدة أو من الجهتين وفي هذه الحالة يكون أعلى ثمنا ثم يقوم بعد ذلك بعمل زخارف بحلوى السكر بواسطة الضغط على القراطاس فيخرج منه السكر الملون ويُرسم به خطوطا منحنية وخطوطا دائرية وخطوطا متداخلة مستعملا الألوان المختلفة في سرعة ودقة فائقة ، فتظهر زخارف حلوى السكر الملونة فوق الأوراق اللامعة البراقة في شكل جميل وبديع ، ثم تعلق الورود الورقية الملونة وتربط بواسطة السلك هي والأعلام الخضراء التي يتوسطها الهلال الأبيض واللحم وهو علم مصر القديم الذي مازال راسخا في وجدان الفنان الشعبي المصري .

وبعد زوايا عرائس المولد ونماذج الحلوى الأخرى يرص كل نوع منها على طولات خشية وتنقل بواسطة السبارات إلى مناطق بيعها .



الحلى الشعبية فى مصر

بقلم : سامية قطبى

الحلى الشعبية فى مصر :

تعد حضارة مصر القديمة أول وأعظم حضارة إنسانية عرفها التاريخ وكل قطعة حلى لها دلالات وأصول ترجع إلى الحقب التاريخية ، لها بقايا حتى الوقت الحاضر تؤكد تواصل مقومات الشخصية المصرية .

وعرف قدماء المصريين التجميل وكان فى البداية متواضعا ثم تطور مع توالى التاريخ . وجاء فى الموسوعة البريطانية (فى عصر مبكر) جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضية ؛ لاعتقادهم بأن المعادن تحمل فى طبيعتها قوى سحرية ، وتجد أن الحلى أهم جزء فى ملابس الرجال والنساء على السواء .

وقد اعتقد الإنسان المصرى القديم فى الأحجار الكريمة ، وكانوا يضعون الحجر الأخضر فى أفواه الموتى ؛ لأنها تحوى مادة تهب الحياة وتجدها . كما استخدم الإنسان المصرى التماثيل التى تحمل ما يعتقد الإنسان الشعبى من صفات سحرية وما تحقق له من حماية وما تجلبه له من نفع .

الدولة القديمة حوالى ٢٩٨٠ - ٢٤٧٥ ق . م

كانت العقود تصنع من الخرز وتزود بتماثيل يتحلى بها الرجال والنساء مثل القلائد العريضة مكونة من عدة صفوف ، ووجد فى مقبرة الملكة حتب حرس والددة الملك خوفو الأساور مصنوعة من الفضة محلاة برسم على شكل ذباب ومرصعة بالفيروز واللازورد وتعد من النفائس التى يفخر بها أى فنان فى مصر ، كما وجدت ضمن الآثار حلى من الذهب والعقيق والفيروز تتميز بدقة الصنعة ولم يكن هذا قاصرا على الملوك وأفراد أسرهم بل استخدمها أفراد الشعب مع استبدال الذهب بمعادن مثل النحاس - أو البرونز المكسو بطبقة من الذهب ، لاعتقادهم أن الذهب له قوى سحرية وتضفى على لابسها صفة الخلود والبقاء ، لأنه لا يتأثر بعوامل الزمن .

جاء فى مقال بدائرة معارف العلوم الاجتماعية لروث بنزل Ruth Bunzel أن التجميل فى التاريخ الإنسانى ظهر خلال العهد البلوتانيك الفخارى ووجدت نماذج لدى شعوب جزر أندامان Andaman وفيوجى ، تدل على أن تجميل الجسم له عدة درجات . تجميل تشوهات الجسم مثل إصلاح عيوب الرأس والأرجل وإصلاح الأسنان وحماية الوسط وهذا يتطلب استخدام الوشم والرسم على الجسد .



استخدام نماذج للحلى على الجسم وارتداء ملابس موشاة بالجواهر واستخدام عقود لها أشكال متعددة وحلية للأنف وحلقات مثل السداة للشفاة وغوايش وأساور للأذرع وخلاخيل ، والتجميل بالملابس الاحتفالية باستخدام أغطية الرأس والأقنعة والحلى المتنوعة .

ويرجع وستر مارك Wester Mark سبب التجميل بالحلى والملابس كوسيلة لجذب الجنس الآخر ، لأنها تلفت النظر إلى الجسم البشرى ويؤكد كارستن Karsten وفريزر Frazer أن جميع فنون تجميل الجسم البشرى يعتمد على السحر لإبعاد الروح الشريرة ويلاحظ تأثير السحر على أشكال الحلى بصورة كبيرة الانتشار استخدام الأحجية والرموز الوقائية وتستخدم الحلى لدى معظم الشعوب للتعريف بالوضع الاجتماعى والقبيلة والانتماء والرتبة والعمل والإنجازات والجنس والاتجاهات الحالية هى دراسة كل تزيين مميز وعلاقته بالمادة التى صنع منها وطريقة الصنع وخلفيته الثقافية والتاريخية .



الدولة الوسطى (٢١٦٠ - ١٧٨٨ ق م)

كانت الحلى المصنوعة من الخرز والقشاني هي الشائعة بين الشعب ويغلب عليها اللون الأزرق والأخضر وتشكل على هيئة صقور أو أصداف أو حبات خرز وأشكال متعددة أحيانا تمثل أجزاء من جسم الإنسان وبعض أنواع الحيوان والطيور والنبات ووصل عددها إلى حوالي مائتين وخمسين وحدة وكانت تستخدم كدلايات وتوضع مع الخرزات العادية في العقود ، وكل نموذج أو وحدة زخرفية تستخدم في تكوين هذه الحلى كانت ترمز إلى معنى خاص ومن هذه النماذج المعتادة الحجران وكان يرمز إلى معنى بعث الموتى والصقور ذو الرأس البشري الذى كان يمثل وحدة الجسد والنفس والروح والقلب وكانت التماثيل الموضوعة في الحلى تحمل ما يعتقد فيه الإنسان الشعبي في مصر القديمة من حماية أو نفع وخير وكان رسم اليد أو العين يستخدم لمنع الحسد وإبعاد الشر وجلب الخير والسعادة .

وفي هذه الحقبة تميز الصانع المصرى بالدقة الفنية وجمال التشكيل وكان يستمد العناصر الزخرفية من الطبيعة مثل نبات البردى والنخيل وزهرة اللوتس وغيرها ووجدت آثار في منطقة دهشور للأميرة خفومت (الأسرة ١٢) تعبر عن مدى دقة الصناعة واستخدام المصريون خلايا معدنية ملؤها بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة (المتحف المصرى) كما يهر أسلوب الحبيبات التى أخذها عنهم الفينيقيون والإغريق .

الدولة الحديثة (حوالى ١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق م)

عم الرخاء البلاد وأصبح التزين صفة لعامة الشعب فالرجال يضعون الخواتم والأقراط فى الأذن والقلائد من الخرز واستخدام الفراعنة الذهب بكثرة فى الدولة الحديثة وتميزت صناعته بالفخامة والتنوع خاصة حللى الملوك والملكات وهذا يتجلى فى كنوز توت عنخ آمون فى الأسرة ١٨ .

بدأ استخدام الفضة فى مجال الاستعمال اليومي لعمل المصاغ ابتداء من الأسرة ١٩ وترجم مرجريت مرى استخدام الفضة فى الحلى الشخصية إلى فقر مصر لأن الذهب كان يستوفى فى الضرائب إبان الاحتلال الرومانى كما أن الفضة تمتع بفوائد سحرية .

الحلى فى العصر البطلمى (حوالى ٣٣٢ إلى سنة ٣٠ ق م)

بعد فتح الإسكندر الأكبر لمصر تقدمت صناعة الحلى وأسهم فى هذا الصياغ المصريون والإغريق واقتبس الصياغ الإغريق من الصياغة الوطنية وتعلموا ما لم يكونوا يعلمونه ثم أخذوا بعض الوحدات الزخرفية والأساليب التشكيلية واستطاعوا صبغها بالصبغة الإغريقية .

كذلك انتشرت الأساور التى على شكل ثعبان ويوجد نماذج بالمتحف المصرى لها وما تزال هذه الأساور منتشرة حتى اليوم وقد اهتم البطالمة بالأحجار الكريمة وتم اكتشاف جزيرة الزمرد بالبحر الأحمر

واشتهرت الملكة كليوباترا (٦٩ - ٣٠ ق م) بمجموعاتها وقصرها المرصع بالأحجار الكريمة وازدهر فى الإسكندرية فن النقش على الأحجار الكريمة التى كانت تعد أكبر مركز للجواهر والأحجار الكريمة .

العصر الرومانى (٣٠ ق م - ٦٤٠ م)

أصاب مصر الفقر تحت الاحتلال الرومانى وانتشر استخدام المعادن الرخيصة مثل البرونز والنحاس الأصفر والفضة مع استمرار صناعة الذهب واستخدام العملة الذهبية والفضية فى صياغة الحلى . وكذلك استخدام الخرز الزجاجى والمصنوع من الخزف والمعاج بالوان مختلفة وأشكال متعددة كما استخدمت التماثيل من الفضة والزجاج الأبيض والأزرق ، للحماية من العين والسحر وعلقت كدلايات .

العصر البيزنطى والقبطى :

دخلت المسيحية مصر سنة ٦١ ميلادية وابتدأت فى الانتشار بين أفراد الشعب ولاقت معارضة من أباطرة الرومان إلى أن اعترف بها الإمبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطية وقد تأثرت الفنون بهذه الديانة ومنها الحلى ، فظهرت رموز الديانة المسيحية التى أهمها الصليب والحيوانات الوديمة والأسماك والحمام والنباتات وأوراق الكروم وعناقيد العنب ومناظر الرسل والقديسين ويوجد بالمتحف القبطى شكل لقرط على هيئة عنقود عنب ولا يزال هذا الطراز موجودا إلى الآن .

وتحدث بترى عن الأقراط الشعبية القبطية التى تصنع من الفضة على هيئة دوائر متداخلة ، الدائرة الداخلية على شكل صليب . وتصنع غالبية الحلى من الفضة أو المعدن الرخيص لفقر الشعب فى هذا العهد . واستخدمت التماثيل على شكل هلال وأضيف الصليب فى وسط الهلال وصنع من البرونز .

الحلى الشعبية قبل الإسلام :

وجدت صلات بين مصر والجزيرة العربية قبل دخول الإسلام عن طريق التجارة فقد وفد إلى صعيد مصر عن طريق البحر الأحمر كثير من التجار العرب وكان الجاهليون يعلقون حللى وجلاجل وكانوا يعتقدون فى الأرواح وأذى العين خاصة بالنسبة للنساء والأطفال ؛ لأن التميعة تعد نوعا من الزينة ، أما الرجل فهو أقدر على مقاومة العين والجن من الصغار والنساء ، وكان اليمنيون تجارا مهرة يشترون الأحجار الكريمة من الهند والعقيق من أفريقيا الشرقية ، ويقومون بدور الوسيط بين تجار مصر والهند .

المصاغ فى الإسلام :

أجاز الدين الإسلامى للمرأة التحلى بالذهب والفضة أما بالنسبة للرجل فقد أباح استخدام خاتم من الفضة لا الذهب .

الدولة العثمانية (١٥١٧ م)

بعد دخول مصر تحت الحكم العثمانى تدهورت الفنون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغنياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا .

القاهرة وصناعة الحلى :

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت عهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالانهم المتعددة التى أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا يشترون الذهب على الناس ويقبضون الولائم ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها فى النقود وصناعة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصناعة حتى فاقت القاهرة المعزى بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامى ومحور نشاطه .

وازدهرت أسواق القاهرة فى عصر المماليك البحرية (١٢٥٠ م - ١٣٨٢ م) وكان لمرور التجارة الهندية عن طريق مصر أثر كبير فى رواج تجارة مصر وزيادة ثرواتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك البرجية وفرضت الجمارك والرسوم بين الموانئ العربية والمصرية فى البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثمانى (سنة ١٥١٧ م) تدهورت الصناعة بترحيل الفنى من مهرة الصناع والفنانين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والجوامع .

وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد فى العيش واقتنوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتي أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبض الخنجر يوازى مائتى ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعاني من الفقر والمرض .

وكانت الأسواق فى القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الجواهري يصنع الحلى بالطلب كما ذكر إدوارد لين ، ، إلا أن المقرئى ذكر أن فى زمنه كان هناك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفصات (بجوار الصاغة) .

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعبى الفضى فكان ينحصر فى عمل الأحجية والأساور والخلاخيل والخواتم ، ويقبل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوى وتعتبر الصاغة فى القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصانع المتجول ببيع الحلى للتجار بالأقاليم .

حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية فى دمشق ثم بغداد وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا عجب فى هذا فقد وجد الذهب والفضة فى خراسان والياقوت فى التركستان والعقيق فى اليمن والزربرجد فى مصر واللؤلؤ فى البحرين والمرجان على سواحل الجزيرة العربية كما دخلت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة .

وكان الخلفاء فى بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للجواهر وقد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تتزين بأغطية للرأس محلاة بالجواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الجائز إن العصابات المزخرفة المعلق بها أحجية ذهبية أو فضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدوسياء والصحراء الشرقية وهو غطاء للرأس من القماش المركب عليه عملات معدنية يسمى سر كوج ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس ، ما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التى احتضنتها الجماهير العريضة وللتفديد منها فترة من الزمن ، مع إنها إبداع الخاصة أو الطبقات العليا .

المصاغ فى مصر الإسلامية :

ازدهرت فى مصر منذ أيام الفراعنة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب (سنة ٦٤١ م) وجدوا بها صناعة متقنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية فى عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انفردت بطابعها الإسلامى بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالى فى مصر والدول العربية مثلا فى الحلق المخروطة .

الحلى فى العصر الفاطمى :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل بارز بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله - الله خير حافظ - عز دائم .

العصر الأيوبي (١١٧١ - ١٢٥٠ م)

تشبه الحلى الشائعة فى هذا العهد تلك التى كانت فى العصر الفاطمى وذلك لقصر الفترة التى كانت تقدر بشمانين عاما تقريبا .

العصر المملوكى (١٢٥٠ - ١٥١٧ م)

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتى » التى تبدو مفرغة مثل الدانتيل مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهى دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار (الرنوك) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجارى كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .



كردان هلالات

كردان عشن بموارض

من الجلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر (اليونى) وله مؤلفات فى السحر بعض الوصفات التى توفق بين المحبين وهى مثلا : من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى خاتم فضة وتختم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا . . ولهذا نجد أن التماثيل والأحجية كانت عنصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجميل وكتعويذة أو حجاب أو (وظيفة الختم) .

وقد ذكر كايمر مقارنة بين الأحجية الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى العهود الفرعونية ويقارن بين أسطوانات حفظ الحجاب وتقليد كتابة الفراعنة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل .

كما ذكر إدوارد لين ، أنواعا معدنية من الأحجية تصنع من الذهب أو الفضة وينقش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع وتجد أن طاقية المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عنه .

المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف إدوارد لين ، الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعبية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصبة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المزين بالخرز الملون والفضة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الريفية العقد اللبة والعقد الشعير من الخرز الزجاجى ، والأساور بعضها من الفضة وبعضها من النحاس والعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية ؛ ليتعلم فن تركيب الأحجار الكريمة .

المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنتهى بالأحجية على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبدوية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تماثيل .

وكانت المرأة تستخدم قطعة ذهبية صغيرة كحلية لصفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الجداول المصنوعة من الخيوط على شكل صفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعير ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عديدة ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجية على شكل مثلث

فى الغالب اليهود والأرمن ، وكذلك كان أقباط مصر يعملون بهذه الحرفة وتآلفت اتحادات يهودية ونصرانية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن النفيسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك .

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصياغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصياغة فى أوقات الفراغ .

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة الغوايش ، وبعض الورش تصنع الحلى الفضية وبعضها يصنع الحلى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر البدوى أو النقش أو تركيب القصص .

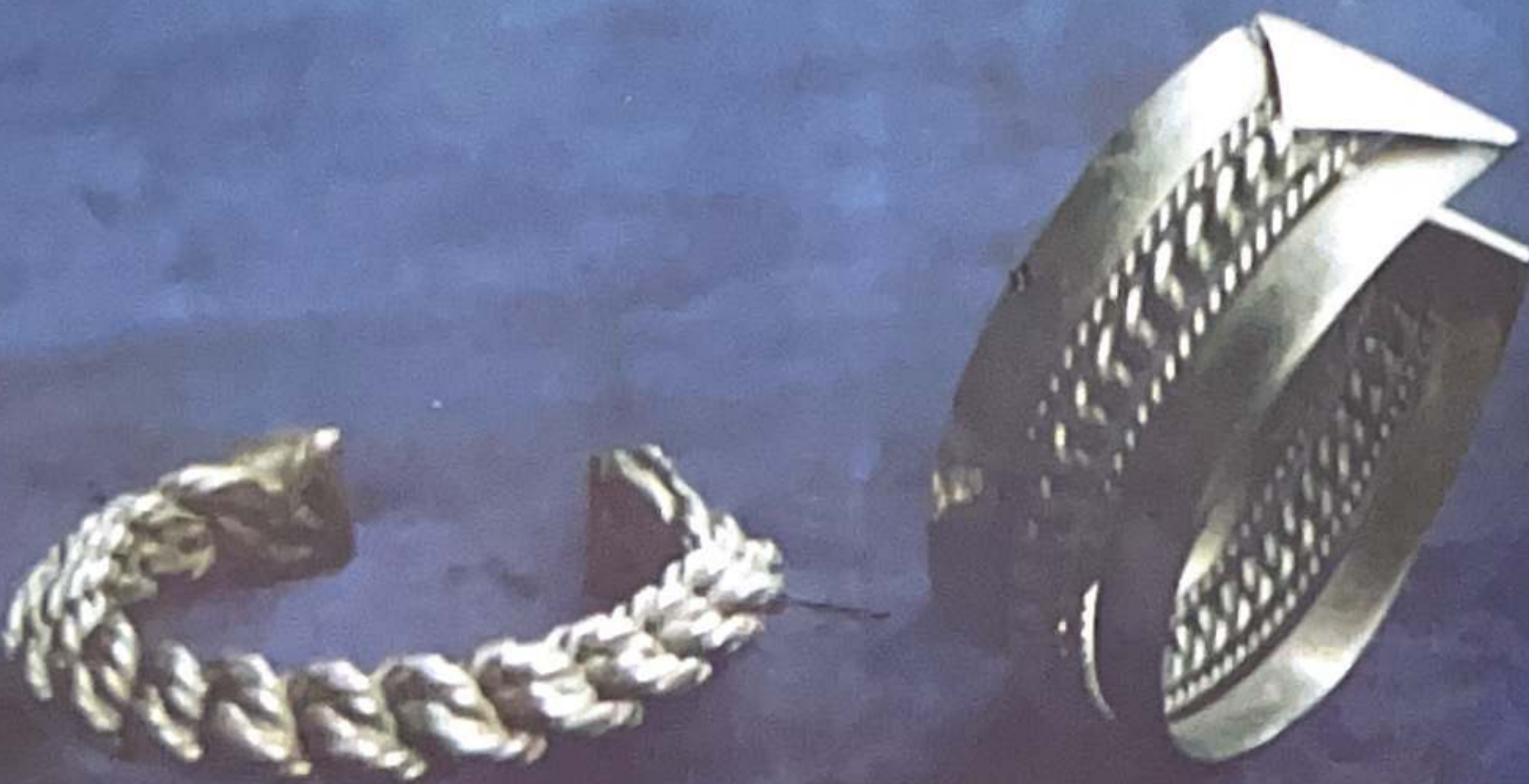
وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأنشأ مدرسة لتعليم الصنائع

وقد استخدم المصريون الأحجية ؛ لاعتقادهم فى السحر وفى الغالب تحمل الأحجية آيات قرآنية وأسماء الله الحسنى وأسماء ويكون بداخلها لفائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتخذت هذه الأحجية أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الغنى فيشتري لإيسته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز البدو الفتاة ببرقع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخريرات من عند الجبهة ويسمى (سركوچ) وكانت العروس فى الماضى ترف فى موكب فى أثناء توجهها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تضع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى .

الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر :

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج ؛ لأنها تعبر عن حالة البسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عنصرا مهما من عناصر التفاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والجيران . وترتدى العروس الشبكة يوم خطبتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو خاتما أو حلقالا أو مجموعة من الحلى . وفى النوبة يقدم العريس الحلى التى تزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة قصة الرحمن ، الذهبية التى توضع على جبهة العروس ، لتمييز المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى البدو العروس حللى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدمليج . وفى سيوة تحلى العروس بمجموعة

أساور مجدولة شائعة الاستخدام فى مصر



كبيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهو (وسيرد ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق) .

ودلة الخطوبة في المجتمع الحضري تعبر عن ارتباط الفتى أو الفتاة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل .

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالخريات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ؛ لأن الفتاة تستخدم برقعاً من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى . ويعد الذهب الذي يهدى إلى العروس سواء من أسرتها أو من العريس رصيدا لها وإدخارا ؛ حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكنها بيع الحلى المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حليا من النحاس المطلي بقشرة الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنها تمر بضائقة مالية .

الرمز في المصاغ الشعبي :

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليد . كما أن الفنان الذي يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذي يعيش فيه ، فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسيا . وقد يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم واتفعلت به الجماعة ويعبر عنه بالرمز ، أو قد يكون معبرا عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وقد وجدت أشكال من الحلى ورسوم غائرة على المعادن تمثل بعض الطيور والنباتات والأشكال ، وهي ترتبط لدى الإنسان الشعبي بفكر معين ، ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلي :

السكة : ترتبط في ذهن الإنسان الشعبي بزيادة الخير والنسل .
الحمامة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبناء الحمام لعشه في مدخل الغار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعدد خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافا إليها الرأس وهي رمز الإنسان والصحة - ويرى وسترمارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة في عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهي مرتبطة بميلاد الأنبياء .

الهلال : استخدم في مصر القديمة تيمية للإله القمر ضد السحر والنظرة الشريرة أما الهلال في الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التي تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .

استخدم الإنسان الشعبي حلى لها دلالات ، فالسكة رمز للخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد



القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكتمل ثم يضمحل ويختفى ويعود مرة أخرى للظهور .

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهي مكونة من أربعة بقلات ودائرة في الوسط .

كما أن للأشكال دلالات في المعتقد الشعبي فمثلا :

المثلث : أحد أوجه الهرم ويستخدم رمزا للإله الشمس في الفكر القديم وفي الفكر المسيحي الثالث المقدس والفكر الإسلامي رمزا للعلو والسمو .

المربع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبي الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة .

رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره في خلق الكون سبعة أيام - السموات السبع - أيام الأسبوع سبعة .

الساحل الشمالي الغربي :

وهي المنطقة الممتدة من العامرية غربا حتى السلوم وحدود مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالي الغربي قبائل أولاد علي ، ويغلب الطابع البدوي على زى وزينة المرأة في هذه المنطقة وهي تفضل الحلى الفضية .

زينة الرأس :

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الجلد يتدلى منه على الجانبين حلية فضية على شكل الهلال الذي يتدلى منه سلاسل



حلية الزريجة :

وهي عبارة عن حلية مصنوعة من الخرز الملون وتربط ملاصقة للرقبة ويتدلى منها عدة صفوف طويلة من الخرز الملون (متحف المركز).

زينة الحزام :

تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالي حول خصرها حزاما من الصوف الأحمر عدة لفات تنتهي على جانب وتشبك في هذا الجانب حلية من الفضة تسمى (خليل وزرة) وهي عبارة عن علبة من الفضة

فضية تنتهي ببلابل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس مجلجل) ربما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت.

زينة الصدر :

تحلى المرأة رقبتها بقلادة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه بعض القطع المثلثة الشكل وتتصل هذه الأهلة مع بعضها بخيوط مركب عليها خرز أحمر. ويسمى هذا العقد عقد (هليل وقطافيط). (متحف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذي يمثل بدايات الأشهر العربية - القطافيط فهي تمثل شكل الكف الذي يستخدم ضد الحسد.



حلية زنادة رقية وهي لاستخدام المرأة البدوية في سيناء



جرس مجلجل أو تملايين لزينة رأس المرأة البدوية في مرسى مطروح وواحة سيوة

مستطيلة مركب لها قطعة مديبة تشبك في الحزام وينتهي الطرف الآخر من العلبة بعدة سلاسل .

وتضع المرأة الحجاب أو العطر في هذه العلبة وتحدث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها (متحف المركز) .

الأساور :

تحلى المرأة معصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالتبات في البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة ويسمى (دملج) وأحيانا يكون هذا الدمليج ذات أوزان كبيرة للمباهاة بمدى غنى المرأة (متحف المركز) .

زينة الأنف :

تضع البدوية في أنفها حلية من الفضة تسمى شنيف أو شناف .

الخلخال :

تحلى البدوية ساقها بالخلخال المصنوع من الفضة (متحف المركز) .

واحة سيوة

تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية وترتبط بمصر مطروح بطريق برى ، وهي تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالي ولو أن هناك بعض أوجه التشابه لسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهي فرع من لهجة البربر .

وكان السكان يعيشون في عزلة تامة حتى أوائل القرن الحالى ثم زادت الصلة بعد تحسن الطريق البرى .

والفتاة في سيوة لها طابع خاص ، فهي تضفر شعرها عدة صفائر صغيرة قد تصل أحيانا إلى ٣٣ صغيرة وتحلى جبهتها بعدة أحجية .

المحلى بالرسوم النباتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير



ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية في دمشق ثم بغداد وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا عجب في هذا فقد وجد الذهب والفضة في خراسان والياقوت في التركستان والعقيق في اليمن والزربرجد في مصر واللؤلؤ في البحرين والمرجان على سواحل الجزيرة العربية كما ذخرت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة .

وكان الخلفاء في بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للجواهر وقد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تزين بأغطية للرأس محلاة بالجواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الجائر إن العصابات المزخرفة المعلق بها أحجية ذهبية أوفضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدوسيناء والصحراء الشرقية وهو غطاء للرأس من القماش المركب عليه عملات معدنية يسمى سركونج ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس « ما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التي إحتضنتها الجماهير العريضة وللنفيد منها فترة من الزمن ، مع إنها إبداع الخاصة أو الطبقات العليا » .

المصاغ في مصر الإسلامية :

ازدهرت في مصر منذ أيام الفراعنة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب (سنة ٦٤١ م) وجدوا بها صناعة متقنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية في عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انفردت بطابعها الإسلامي بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالي في مصر والدول العربية ممثلا في الحلق المخروطة .

الحلى في العصر الفاطمى :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل بارز بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله - الله خير حافظ - عز دائم .

العصر الايوبى (١١٧١ - ١٢٥٠ م)

تشبه الحلى الشائعة في هذا العهد تلك التى كانت في العصر الفاطمى وذلك لقصر الفترة التى كانت تقدر بشمانين عاما تقريبا .

العصر المملوكى (١٢٥٠ - ١٥١٧ م)

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتشى » التى تبدو مفرغة مثل الدانتيل مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهى دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار (الزنوك) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجارى كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .

الدولة العثمانية (١٥١٧ م)

بعد دخول مصر تحت الحكم العثمانى تدهورت الفنون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغنياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا .

القاهرة وصناعة الحلى :

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت عهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالاتهم المتعددة التى أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا ينشرون الذهب على الناس ويقيمون الولائم ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها في النقود وصناعة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصناعة حتى فاقت القاهرة المعزبه بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامى ومحور نشاطه .

وازهت أسواق القاهرة في عصر المماليك البحرية (١٢٥٠ م - ١٣٨٢ م) وكان لمرور التجارة الهندية عن طريق مصر أثر كبير في رواج تجارة مصر وزيادة ثرواتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك البرجية وفرضت الجمارك والرسوم بين الموانئ العربية والمصرية في البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثمانى (سنة ١٥١٧ م) تدهورت الصناعة بترحيل الفين من مهرة الصناع والفنانين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والجوامع .

وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد في العيش واقتنوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتي أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبض الخنجر يوازي مائتي ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعاني من الفقر والعرض .

وكانت الأسواق في القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الجواهرجى يصنع الحلى بالطلب كما ذكر « إدوارد لين » ، إلا أن المقريزي ذكر أن في زمنه كان هناك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفيصات (بجوار الصاغة) .

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعبى الفضى فكان ينحصر في عمل الأحجية والأساور والخلائل والخواتم ، ويقبل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوى وتعتبر الصاغة في القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصانع المتجول ببيع الحلى للتجار بالأقاليم .

حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها



كردان عشن مرم فلاحى

كردان عشن بموارض

من الجلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر (اليونى) وله مؤلفات فى السحر بعض الصفات التى توفق بين المحبين وهى مثلا « من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى خاتم فضة وتختم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا » . ولهذا نجد أن التمام والأحجية كانت عنصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجمل وتكميئة أو حجاب أو (وظيفة الختم) .

وقد ذكر كايمر مقارنة بين الأحجية الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى العهود الفرعونية ويقارن بين أسطوانات حفظ الحجاب وتقليد كتابة الفراغة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل .

كما ذكر « إدوارد لين » أنواعا معدنية من الأحجية تصنع من الذهب أو الفضة وينقش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع ونجد أن طاقة المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عنه .

المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف « إدوارد لين » الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعبية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصبة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المزين بالخرز الملون والفضة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الريفية العقد اللبة والعقد الشعير من الخرز الزجاجى ، والأساور بعضها من الفضة وبعضها من النحاس والعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

وقد استخدم المصريون الأحجية ؛ لاعتقادهم فى السحر وفى الغالب تحمل الأحجية آيات قرآنية وأسماء الله الحسى وأسماء ويكون بداخلها لفائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتخذت هذه الأحجية أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الغنى فيشتري لإبنته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز البدو الفتاة بقرع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخريرات من عند الجبهة ويسمى (سر كوج) وكانت العروس فى الماضى « تزف فى موكب فى أثناء توجهها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تضع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى .

الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر :

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج ؛ لأنها تعبر عن حالة اليسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عنصرا مهما من عناصر التفاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والجيران . وترتدى العروس الشبكة يوم خطبتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو خاتما أو حلقا أو مجموعة من الحلى . وفى النوبة يقدم العريس الحلى التى تزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة « قصة الرحمن » الذهبية التى توضع على جبهة العروس ، لتمييز المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى البدو العروس حللى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدملج . وفى سيوة تتحلى العروس بمجموعة

والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية ؛ ليتعلم فن تركيب الأحجار الكريمة .

المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنتهى بالأحجية على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبدوية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تمام .

وكانت المرأة تستخدم قطعة ذهبية صغيرة كحلية لصفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الجداول المصنوعة من الخيوط على شكل صفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعير ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عديدة ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجية على شكل مثلث

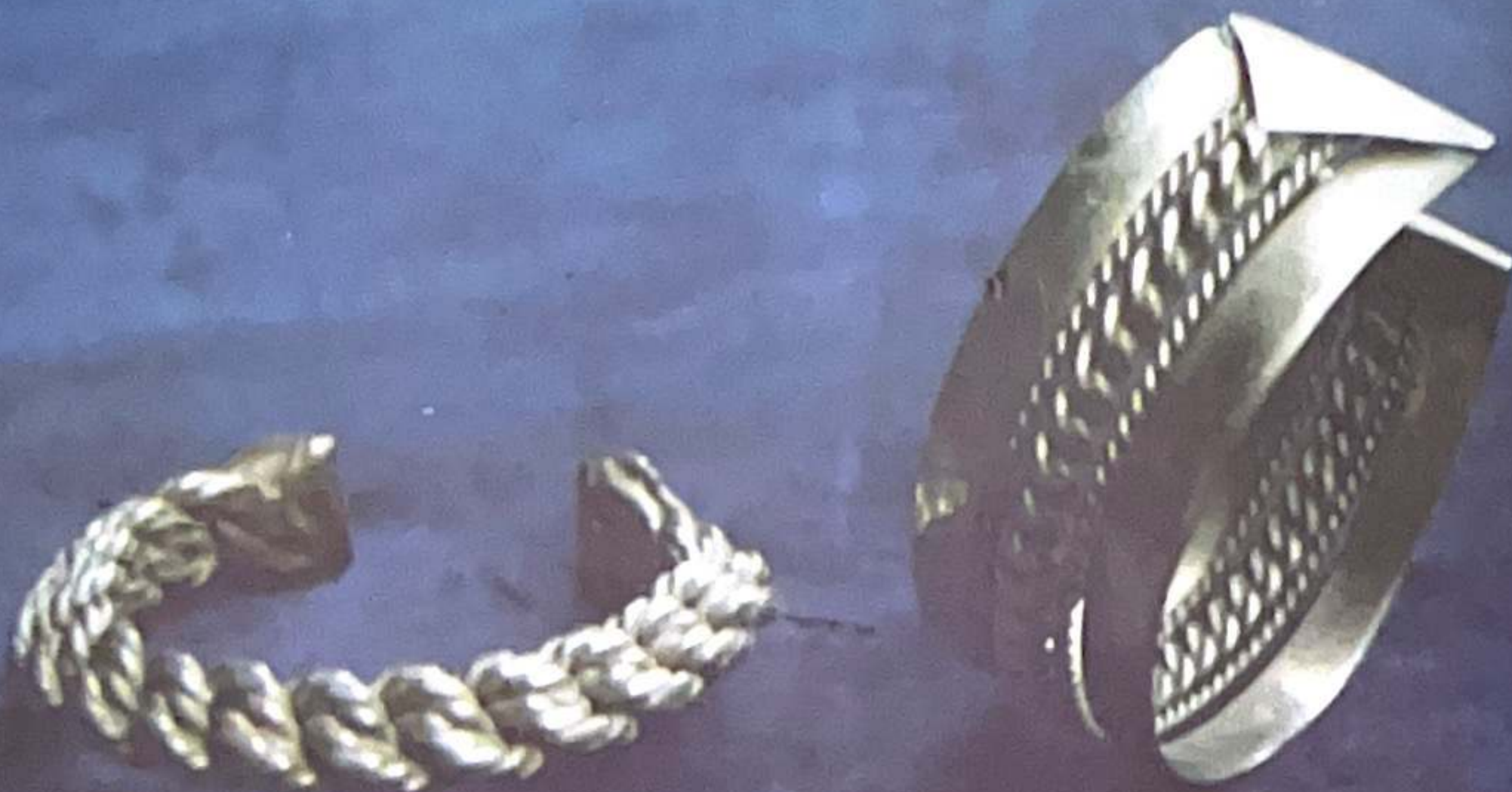
فى الغالب اليهود والأرمن ، وكذلك كان أقباط مصر يعملون بهذه الحرفة وتآلفت اتحادات يهودية ونصرانية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن النفيسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك .

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصياغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصياغة فى أوقات الفراغ .

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة الغوايش ، وبعض الورش تصنع الحلى الفضية وبعضها يصنع الحلى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر اليدوى أو النقش أو تركيب الفصوص .

وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأنشأ مدرسة لتعليم الصنائع

أساور مجلولة شائعة الاستخدام فى مصر



كبيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهر (وسيرد ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق) .

ودبلة الخطوبة في المجتمع الحضري تعبر عن ارتباط الفتى أو الفتاة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل .

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالحريات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ؛ لأن الفتاة تستخدم برقعا من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى . وبعد الذهب الذي يهدى إلى العروس سواء من أسرتها أو من العريس رصيда لها وإدخارا ؛ حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكنها بيع السلى المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حليا من النحاس المطلي بطلاء الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنهم مر بضائقة مالية .

الرمز في المصاغ الشعبي :

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليد . كما أن الذى يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذى يعيش فيه . فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسيا . يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم وانفعلت به الجماعة ويعبر بالرمز ، أو قد يكون معبرا عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وجدت أشكال من الحلى ورسوم غائرة على المعادن تمثل بعض الد والنباتات والأشكال ، وهى ترتبط لدى الإنسان الشعبى بفكر معين ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلى :

السكة : ترتبط فى ذهن الإنسان الشعبى بزيادة الخير والنسل الحمامة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبناء الحمام لعشه فى مدخل الغار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعدد خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافا إليها الرأس وهى رمز الإنسان والصحة - ويرى وستر مارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة فى عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهى مرتبطة بميلاد الأنبياء .

الهلال : استخدم فى مصر القديمة تيمية للإله القمر ضد السحر والظنرة الشريرة أما الهلال فى الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التى تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .

استخدم الإنسان الشعبى حلى لها دلالات ، فالسكة رمز الخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد



القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكتمل ثم يضمحل ويختفى ويعود مرة أخرى للظهور .

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهى مكونة من أربعة بقلات ودائرة فى الوسط .

كما أن للأشكال دلالات فى المعتقد الشعبى فمثلا :

المثلث : أحد أوجه الهرم ويستخدم رمزا للإله الشمس فى الفكر القديم وفى الفكر المسيحى الثالوث المقدس والفكر الإسلامى رمزا للعلم والسمو .

المربع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبى الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة .

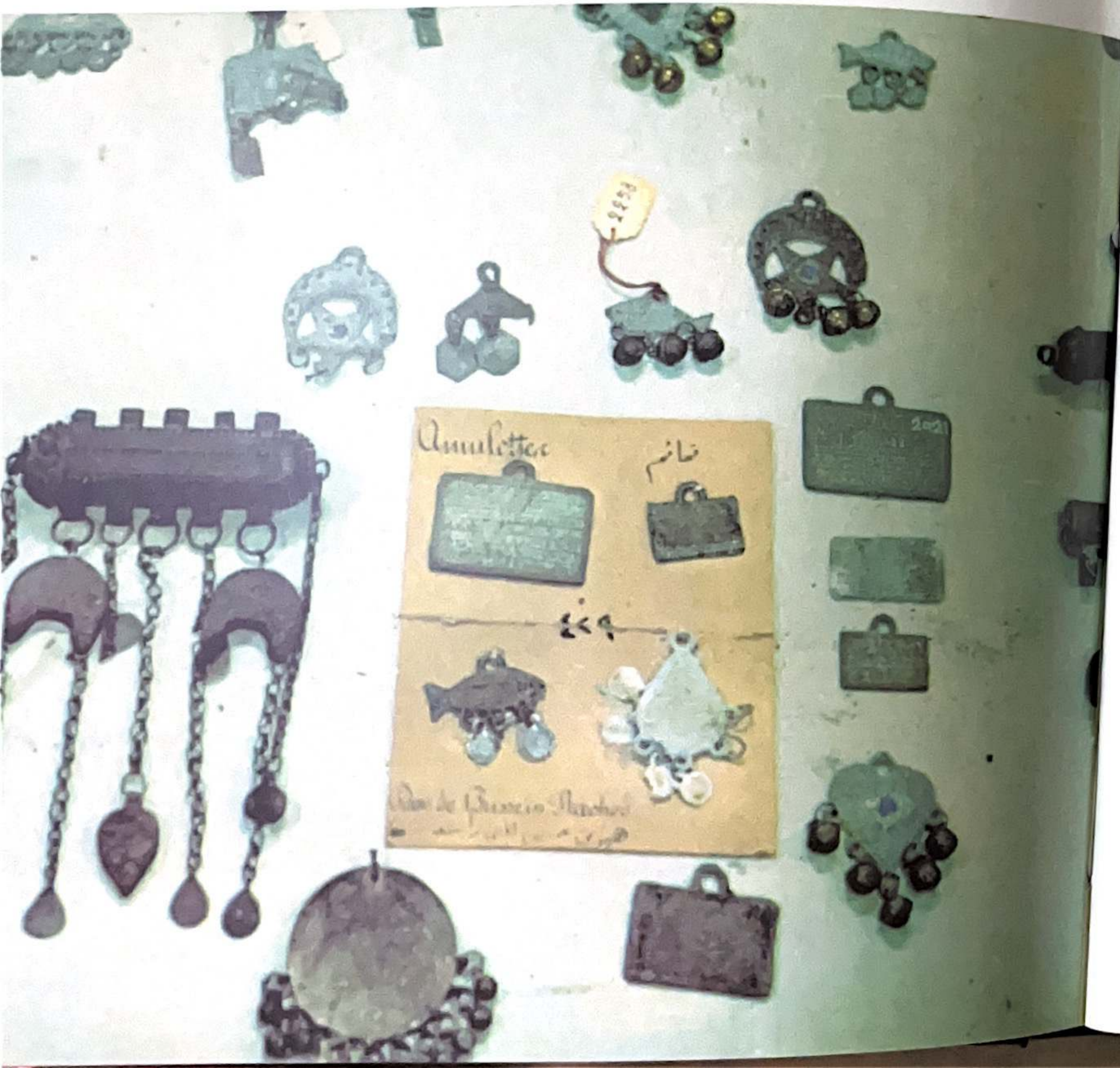
رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره فى خلق الكون سبعة أيام - السموات السبع - أيام الأسبوع سبعة .

الساحل الشمالى الغربى :

وهى المنطقة الممتدة من العامرية غربا حتى السلوم وحدود مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالى الغربى قبائل أولاد على ، ويغلب الطابع البدوى على زى وزينة المرأة فى هذه المنطقة وهى تفضل الحلى الفضية .

زينة الرأس :

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الحبل يتدلى منه على الجانبين حلية فضية على شكل الهلال الذى يتدلى منه سلاسل



حلية الزيجة :
وهي عبارة عن حلية مصنوعة من الخرز الملون وتربط ملاصقة للرقبة ويتدلى منها عدة صفوف طويلة من الخرز الملون (متحف المركز).

زينة الحزام :
تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالي حول خصرها حزاما من الصوف الأحمر عدة لفات تنتهي على جانب وتشبك في هذا الجانب حلية من الفضة تسمى (خليل وزرة) وهي عبارة عن علبة من الفضة

فضية تنتهي ببلابل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس مجلجل) ربما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت.

زينة الصدر :
تحلى المرأة رقبتها بقلادة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه بعض القطع المثلثة الشكل وتتصل هذه الأهلة مع بعضها بخيوط مركب عليها خرز أحمر. ويسمى هذا العقد عقد (هليل وقطافيط). (متحف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذي يمثل بدايات الأشهر العربية - القطافيط فهي تمثل شكل الكف الذي يستخدم ضد الحسد.



حلية زناد رقبة وهي لاستخدام المرأة البدوية في سيناء



جرس مجلجل أو تملالين لزينة رأس المرأة البدوية
في مرسى مطروح وواحة سيوة



الدمليج



خلخال من الفضة

الخلخال :

تحلى البدوية سابقها بالخلخال المصنوع من الفضة (متحف المركز)

واحة سيوة

تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية وترتبط بممرسى مطروح بطريق برى ، وهي تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالى ولو أن هناك بعض أوجه التشابه ولسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهي فرع من لهجة البربر .

وكان السكان يعيشون في عزلة تامة حتى أوائل القرن الحالى ثم زادت الصلة بعد تحسن الطريق البرى .

والفتاة في سيوة لها طابع خاص ، فهي تضرع شعرها عند سفائر صغيرة قد تصل أحيانا إلى ٣٣ صغيرة وتحلى جبهتها بعدة أشرطة .

مستطيلة مركب لها قطعة مديبة تشبك في الحزام وينتهى الطرف الآخر من العلة بعدة سلاسل .

وتضع المرأة الحجاب أو العطر في هذه العلة وتحدث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها (متحف المركز) .

الاساور :

تحلى المرأة معصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالنبات في البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة ويسمى (دملج) وأحيانا يكون هذا الدملج ذات أوزان كبيرة للمباهاة بمدى غنى المرأة (متحف المركز) .

زينة الانف :

تضع البدوية في أنفها حلقة من الفضة تسمى شيف أو شاف .

المحلى بالرسوم النباتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير



وترتدى الفتاة والمرأة السيوية حلى فضية خاصة أثناء خروجهن لتزينة ويصل وزن هذه الحلى إلى عدة كيلو جرامات وكلما زادت كـ الحلى كان هذا من دواعي التباهي والتفاخر .

وفي الماضي كان هناك الشان من صياغ الفضة يعملان في - بالإضافة إلى ما يصل إليها عن طريق الإسكندرية ومن ليبيا حيث يا الصياغ في بني غازي يصنع مثل هذه الحلى . أما الآن فلا يوجد صائغ في الواحة ولكن يقوم صياغ الإسكندرية بعمل نماذج مطا للأصل .

حلى الرأس :

حجاب لزينة الرأس من الخرز الملون يتدلى منه حلبة من الفضة في نهايتها كف تعلق على الجبهة لمنع الحسد ويعبر رمز الكف كـ كف العين عن النظرة التي تحسد (متحف المركز) .

تعلقين :

عبارة عن حلبة على شكل الهلال ذي الحجم الكبير ومثبتة في الجلد وتوضع على الرأس ليتدلى التعلقين على جانبي الوجه ، ولها تستغنى المرأة السيوية عن استخدام الحلق وهذان الهلالان يتدلى منهما عدد من السلاسل في نهايتها جلاجل تبلغ ١٩ في كل جهة . (متحف المركز) .

ويوجد في متحف وكالة الغوري نموذج آخر عبارة عن شريط من الجلد المزين بالزراير والأحجية وأحجية من الخرز تتدلى على الجبهة أما الجانبان فمثبت بهما هلالان كبيران من الفضة المنقوشة يتدلى من كل منهما عدد كبير من السلاسل المتهية بالبلابل تسمى اللجوطاء .

زينة الشعر : بوفال :

حلبة من الفضة مركب بها كهرمان ولها دلابة على شكل مثلث يتدلى منه سلاسل بها خرز بجلاجل تعلق لزينة الشعر ويكون عددها مزدوجا (متحف المركز) رقم ٤٥٠ .

حلى الصدر : (صالحيات)

تضع الفتاة السيوية عددا كبيرا من الحلى في رقبتها منها عقد صالحيات وهو مشابه للعقد الذي تضعه المرأة في مرسى مطروح بالساحل الشمالي (متحف المركز) .

حجاب خيارة : (متحف الموز)

عبارة عن حلبة من الفضة على شكل أسطوانة يتدلى منها سلاسل في نهايتها جلاجل عددها ٨ وسلاسل نهايتها كف عدد ٧ ، وتستعمل الحلية لزينة المرأة ولوضع حجاب للوقاية من الحسد أو التحوطة .

طوق : اغرو اورم

عبارة عن طوق من الفضة ويعلق به حلبة على شكل قرص الشمس يسمى قرص العذارى أو آدم . وإذا تزوجت الفتاة تفصل القرص

وتعطيه لإحدى فتيات الأسرة غير المتزوجات لاستخدامه .

عقد كهرمان :

عقد من الكهرمان ألوانه أصفر ، بني ، أحمر ، أسود ، لون الفضة مع بعض النقوش النصف دائرية في منتصف حبة الفضة (متحف المركز) .

حجاب ماشاء الله :

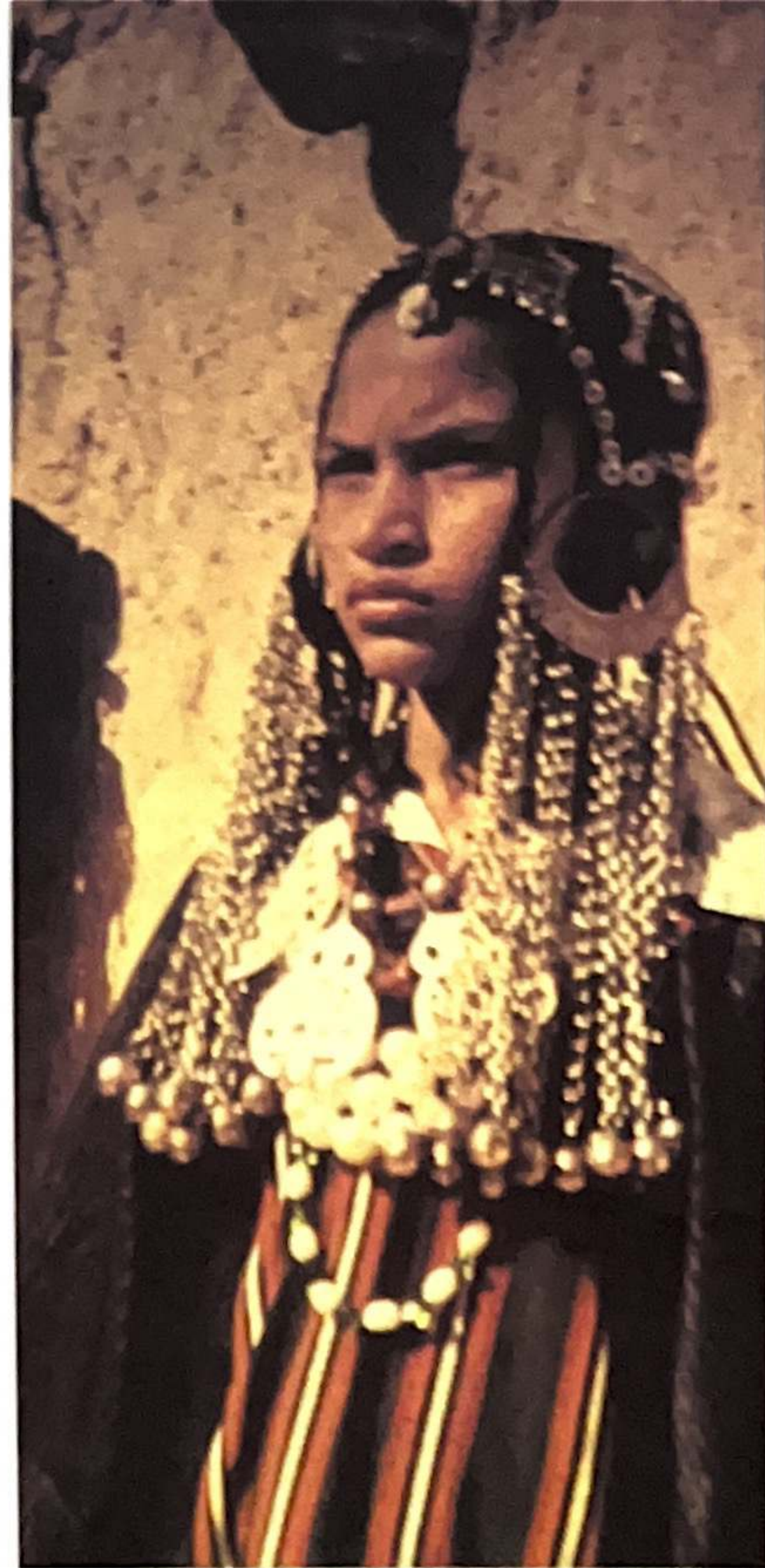
عبارة عن حجاب من العقيق يتدلى منه سلاسل في نهايتها جلاجل يعلق لمنع الحسد وللزينة .

خواتم :

تحلى المرأة أصابع يديها بخواتم من الفضة عريضة ولها أشكال مختلفة بعضها مستدير بنقش غائر مثل الشمس حيث يوجد بسوّه معبد آمن رع .

عقد من الفضة على شكل أكلة

حجاب ضباب



فتاة من سيوة ترتدي حلى كاملة من الفضة ذات أوزان كبيرة

عقد من الكهرمان



مجموعة من الأحذية التي تسمى

لزيينة الرأس وللوقاية من الم



عقد مستخدم في منطقة الساحل الشمالي وسبوة ويلاحظ شكل الهلال والكف به يسمى هلال ونطافيط



- ١- خاتم فضة مربع منقوش طول الصلح ٣٧ سم .
- ٢- محبس (خاتم مستدير من الفضة منقوش بهيئة وردة طول القطر ٤ سم .
- ٣- محبس (خاتم مستدير من الفضة) منقوش عليه رسوم غائرة طول القطر ٣٥ سم .
- ٤- خاتم من الفضة بيضاوي الشكل طوله البيضاوي ٣ سم عليه نقوش محفورة .



الواحات البحرية

تقع الواحات البحرية في الصحراء الغربية بموازاة مدينة سمالوط غربا بمسافة ١٨٠ كيلو مترا وهي على بعد ٣٢٥ كيلو مترا جنوب غرب الجيزة .

يعيش سكان الواحة في أربعة بلدان : البويطي وهي العاصم والقصر ومنديشة والزابو وفي بعض القرى الأخرى مثل العجر والجارة ، وتهتم المرأة في هذه المنطقة بزيتها ويكثر استخدام الحلم الفضية .

زينة الرأس :

تضع المرأة أكف من الفضة للتفاؤل على جانبي الرأس وتضع الزينة الشعر «عقوص» وهي عبارة عن جدائل من الخيوط محاطة بحلقات دقيقة من معدن الرصاص لتزداد الصفائر طولاً وقد توضع قطعة مستطيلة ذات بلابل عليها اسم الجلالة وتسمى شابوكة الشويكة .

زينة الأنف :

تنقب الفتاة أنفها وتضع شناف في الفضة لزينة الأنف ويسمى «قطرة» وقد يكون من الذهب على شكل هلال منقوش ومثبت في نهاية قرص مستدير .

الأقراط :

تختلف أسماء الأقراط تبعاً لأشكالها وهي من الفضة منها حلق ساقية وهذا الشكل تنفرد به الواحات البحرية .

زينة الصدر :

ترتدى المرأة العقود المصنوعة من الخرز بأشكال مختلفة واللوان متعددة وتعدد طبقاتها وهي تشبه الفلاند في مصر القديمة (قلادة بحمة) كما تضع المرأة حول الرقبة أشرطة مطرزة بالخرز تسمى خناجات وتحلى المرأة صدرها بأحجية للتفاؤل مثلثة أو أحجية فضية مستديرة عليها رسم وبعض الآيات القرآنية . وقد تضع المرأة في رقبته أكف للتفاؤل أو حلية على شكل عقرب للوقاية من سم العقرب

زينة اليد

الاساور :

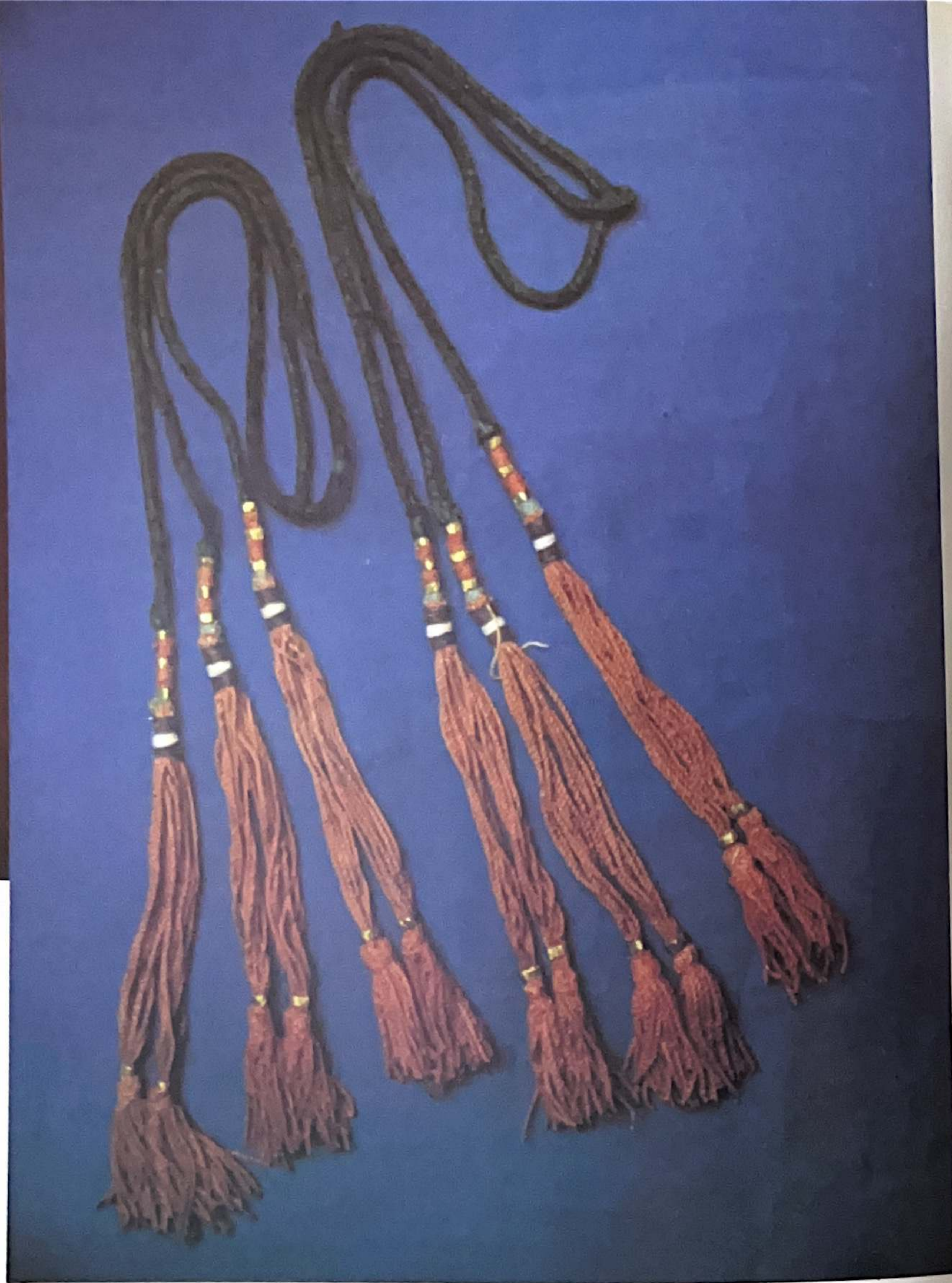
تحلى المرأة معصمها بالاساور العريضة المصنوعة من الفضة وينقش الرسم على هيئة نباتات ، وتعدد أحجام الاساور وأغلبها من



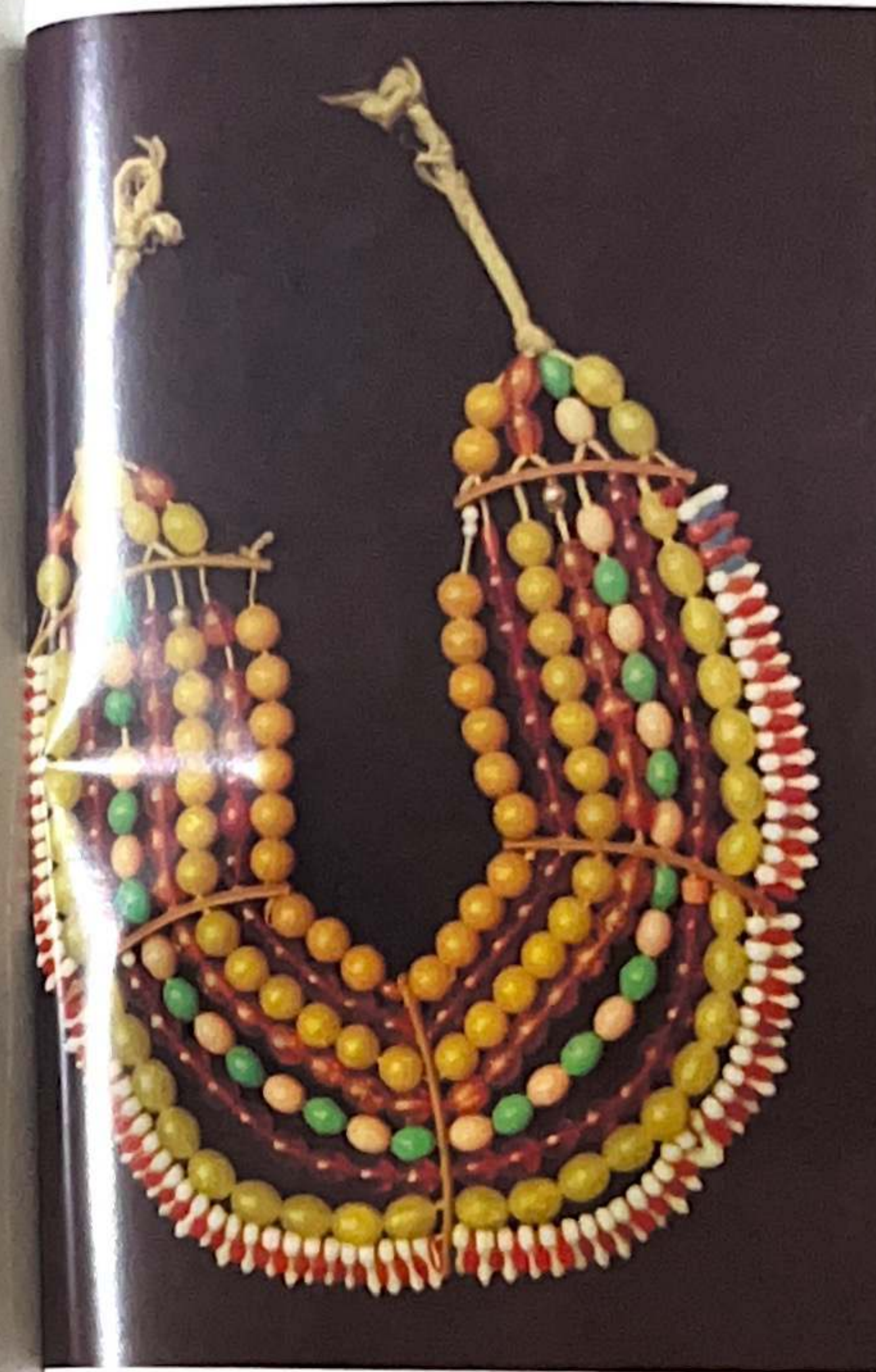
حلية من الفضة تسمى قرص المذارى أو أغرو أوم وحين تتزوج الفتاة تهدي القرص إلى أختها العلاء



بوقال لزينة الشعر



بوقال لزينة الشعر



حلز بقول وشناف

عقد مستخدم من منطقة الساحل الشمالى وسيرة

زينة الساق :

تزين المرأة ساقيها بخلخال من الفضة مثل مناطق وادي النيل .

الوادي الجديد

في الماضي كانت النساء في الواحات تتحلى بالحلل الفضية إلا أنهن استبدلن بها الحلل القادمة من الصعيد مع التجار وأخذ التجار الفضة لصهرها .

القلائد : لواحات الخارجة :

تضع نساء الوادي الجديد في صدورهن قلائد مختلفة الأشكال قد تكون من صف واحد أو عدة صفوف ، وهي من الكهرمان أو العقيق أو المرجان والكارم . وقد تكون من هذه المعادن منظومة جميلة

الفضة . (متحف المركز) . أسورة من الفضة دملج - سوار أقل من مجدولة . كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الزجاج الملون .

الخواتم :

تتحلى المرأة البدوية بالخواتم المصنوعة من الفضة أو المعدن محلاة بفصوص من الأحجار الكريمة وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات مختلفة بعضها لمنع الحسد وبعضها لمنع المشاهدة أو للمحبة (متحف المركز) وهي تتنوع على النحو الآتي :

- خاتم من المعدن بفض يرتقالي .
- خاتم معدن بنقش بارز على هيئة تفرعات نباتية .
- خاتم معدن بفض أحمر .
- خاتم معدن بنقش غائر .



الخلاخيل :

تستخدم المرأة في الواحات الداخلة الخلاخيل الفضية أو المعدنية وهي ذات رأسين من الطرفين .

الحلى الشائعة في وادي النيل

هناك حلى شعبية الاستخدام في مناطق كثيرة من مصر الدلتا والصعيد وهي تصنع إما من الذهب أو من النحاس المطلى بالذهب . وتسمى (قشرة) وهي تصنع في الصاغة بالقاهرة والإسكندرية ويقوم التجار بعرضها في عواصم الأقاليم أو الصائغ الجوال المنتشر في القرى والمراكز ونظرا لتعدد أشكال هذه الحلى فقد أطلق عليها عدة تسميات نابعة من البيئة منها :

حلق شبك الحسين :

من النحاس المطلى بالذهب على شكل دائرة في وسطها فتحة مستطيلة بطريقة (الشفتى) ويعبر هذا الاسم الذي أطلقت الف الشعبى عن ارتباطه بمقام سيدنا الحسين ذى الواجهة الإسلامية يلتجئ الناس إلى الضريح للدعاء إلى الله لقضاء الحاجات - هذا الاسم يع حماية من الشر (أنظر شكل) .

حلق خاتم سليمان :

من النحاس المطلى بالذهب على شكل نجمة سداسية تش نجمة داود ويشير وستر مارك WESTER MARK إلى أن المثلث يع عن العين فإذا وضعنا مثلثين فوق بعضهما يتقاطعان في نقطة تعتبر مركز لهما هذا الشكل يعتبر حماية ضد العين الحسودة .

حلق بقلوب من الحلى الشائعة بمصر

عقد قلوب جباته من العقيق الأحمر على شكل القلوب وهو من أجمل القلائد التي يختلط فيها الكهرمان والعقيق والمرجان مع كرات من الفضة تتدلى من بينها سلاسل تنتهى بقطع قديمة منقوشة . (عند قاعة الواحات الخارجة في وكالة الغورى) .

الأقراط :

تصاغ من الفضة وتختلف تسميتها تبعا لحجمها منها (الخراس الكبير) والدندش المتوسط .

الأساور :

تستخدم المرأة في الوادي الأساور (سواير) الفضية بأحجام مختلفة وهي منقوشة نقشا بارزا (متحف المركز) .

وبعض الأساور يجدل من الخوص ويكسى بالقماش ثم تطرز بالمرجان وتسمى (يتايل) .

الخواتم :

تلبس المرأة في أصابعها خواتم فضية محلاة بفصوص مختلفة الألوان وقد ينقش على الخاتم بالرسم الغائر (متحف المركز) .

الجدائل : (رشوش)

تضيف المرأة إلى شعرها صفائر من الخيط تسمى عقوص أو جدائل تنتهى بقطع معدنية صغيرة (متحف المركز يلاحظ التشابه بين شكلها وما كانت تستخدمه المرأة في مصر القديمة .

كما تتحلى المرأة على جانبي الرأس بسلاسل تنتهى بقطع فضية منقوشة أو من معدن الرصاص (عقوص للشعر من واحة باريس في وكالة الغورى) .

الواحات الداخلة

القلائد :

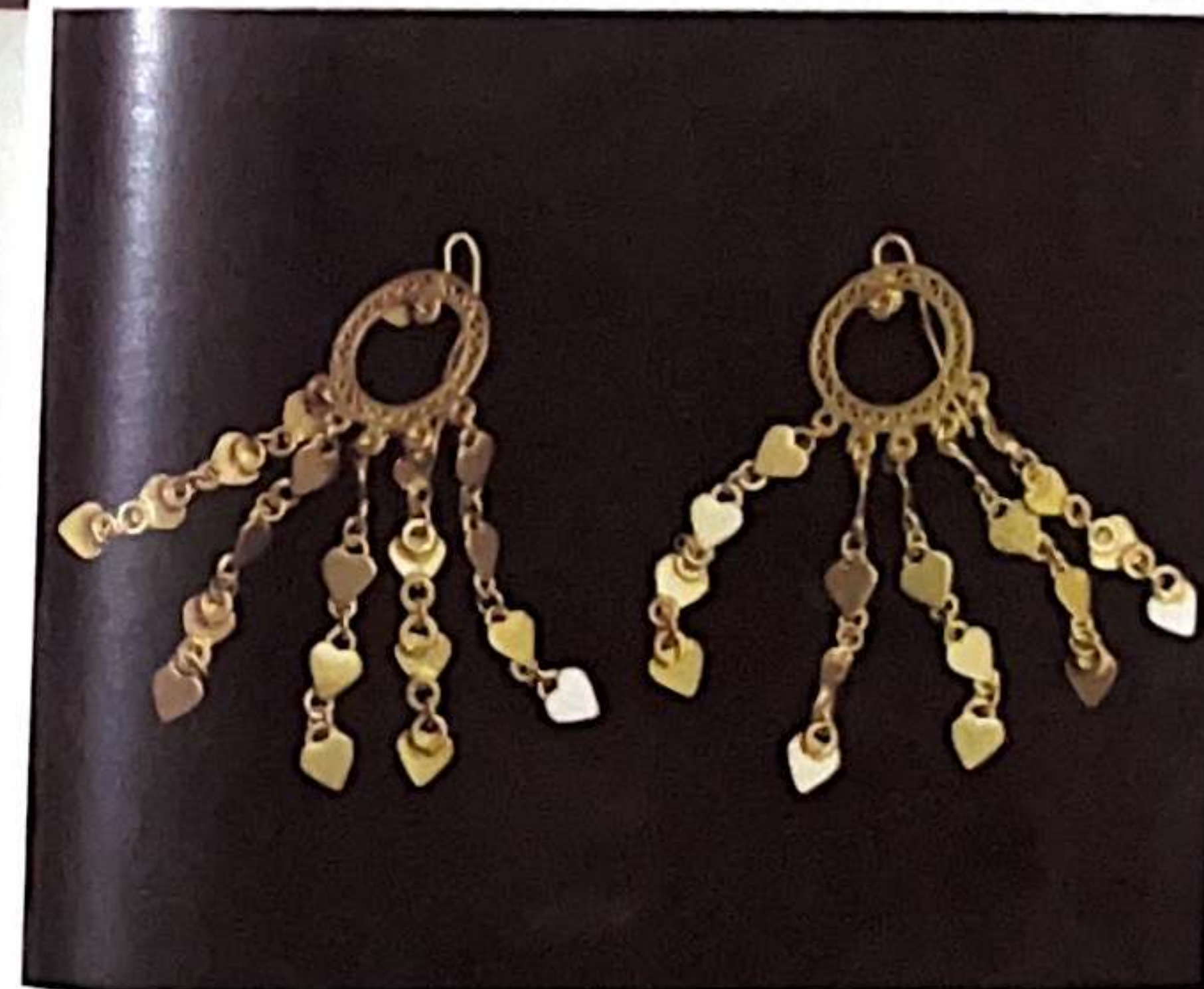
ولها أشكال متعددة وهي أحيانا من العقيق أو الخرز الأحمر ويضمها على مسافات حلقات أسطوانية معدنية وتسمى (كبة لربع) ويتدلى من صفوف المرجان قطع عملة فضية قديمة . (عقد رزى من بلاط - عقد مرجان - تنفيذه - عقد قلوب) .

الأساور :

تصنع من الخوص المكسى بالقماش ويطرز السطح بالخرز ويتقاطع معها حلقات معدنية دقيقة صغيرة وقد تنظم مع قطع الكارم .

الأقراط :

تصاغ من الفضة ، ومنها ما هو على شكل أحجية مثلثة منقوشة ، ومنها ما يسمى حلق بطبط (وكالة الغورى - متحف المركز) .



مجموعة من الأحجية المستخدمة في مصر بعضها عليه آيات قرآنية وبعضها عليه رسم جمل رمز الحج وحجاب عليه شكل ضابط (كان يرمز للسلطة في الماضي)



حلى شائعة في مصر
- حلق مخروطية -
حلق مخروطية بمصفرور

حلى شائعة في الوادي - حلق بفص فيروز - كردان كيلوياترا

عقد حب زيتون :

هذا النموذج شائع في جميع أنحاء الجمهورية وتستخدمه المرأة الريفية والمرأة البدوية (متحف المركز) .

الاساور :

استخدم الإنسان الأول الاساور من عظم الحيوان ، كما برع الفنان المصري القديم في تشكيل نماذج وطروز من الاساور استخدم فيها المعادن والخز وباستعراض النماذج التي وجدت في المقابر الفرعونية نتعرف على ما كان عليه فن صياغة الحلى من براعة وحس

كردان سمك بسمة :

يصنع من النحاس المطلى بالذهب وهو منتشر في الريف خاصة محافظة الجيزة والشرقية يستخدم كحجاب فيمكن وضعه داخل السمكة المعجوة ويرمز السمك للخير والتكاثر كما أن الالهة في المعتقد الشعبي تميمه ضد العين والحسد كما أنه شعار الإسلام باعتبار أن الأشهر العربية مرتبطة بظهور الهلال .

وهذا الكردان يعبر عن معتقدات الإنسان المسلم والقبطي كتميمة لجلب الخير وضد العين . أنظر شكل رقم () .

كردان ليبية :

وصفه « إدوارد لين » في كتابه عند وصف الحلى الشعبية في القرن التاسع عشر ولا زال مستخدما إلى الآن . (متحف الأنثوجراف - متحف المركز) .

كردان اهله فلاحى :

يعتبر الهلال شعارا للدين الإسلامى والهلال في المعتقد الشعبى تميمه ضد العين والحسد وهذا النموذج من الكردان شائع الاستخدام في مختلف أنحاء الجمهورية . أنظر شكل () .

كردان بذرة وعروسة :

شائع الاستخدام ونجد التأثير الفرعونى المستحدث ويسمى كردان كيلوياترا (مصوغات الجمل) . شكل رقم () .

كردان عش بعوارض :

هذا الطراز مستخدم منذ فترة طويلة ولا زال إلى الآن وهو شائع في الريف ولدى الأوساط الشعبية في المدن (المتحف الأنثوجرافى) .

كردان بقلوب :

الجمعية الجغرافية فاترينة رقم ٢٧ كردان رقم ٢٤٣١ .

حلق مروحة :

من النحاس المطلى بالذهب يعبر شكل هذا الحلق عن الهلال والنجمة وكان هذا رمز الإسلام ورمز العلم التركى وبه دلالات عددها سبع وهذا الرقم للتنازل لدى الفنان الشعبى .

الكرادين والعقود :

تعد الكرادين من أقدم أنواع الحلى والعقود وتكون في شكل طوق أو على هيئة سلسلة من القطع المتصلة بعضها ببعض . وهناك اعتقاد لدى الإنسان في العصور القديمة بحمل تماثيل من العظم تحمل قوى سحرية قادرة على حمايته من الأرواح الشريرة أو قوى الطبيعة كما تهب الصحة والقوة ولحمل هذه التماثيل استخدم الطوق أو السلاسل لهذا الغرض .

ولا يزال الإنسان إلى الآن يستخدم الدلايات والسلاسل ويعلق بها الأحذية أو الأيات القرآنية .

وإذا رجعنا إلى المتاحف التي توجد بها حلى مثل المتحف المصرى ومتحف الأنثوجراف نجد بعض الأشكال التي لا تزال مستخدمة إلى الآن مع تطوير في المادة المصنوع منها العقود .



فنى وجمالى (يوجد فى المتحف المصرى نموذج أو نموذجان) .
وقد توارث الشعب المصرى هذا الفن وما تزال بعض الأشكال
التي كانت تستخدم فى الماضى شائعة حتى اليوم .

أسورة شعبان :

هذا السوار شائع الاستخدام لدى المرأة المصرية بصفة عامة
وهو عبارة عن شعبان برأس وذيل (متحف المركز) .

أسورة شعبان إسكندرانى :

تنتهى برأسين للشعبان (المتحف الأنثوجرافى) .

غويشة سوهاجى :

عبارة عن أسورة من الذهب ، أو الذهب القشرة السادة وتقل
بمحس على شكل قطعة دائرية مثل الساعة . (متحف المركز
أو الصاغة) .

أسورة حب حمص :

هذه الأسورة شائعة الاستخدام منذ فترة طويلة (المتحف
الأنثوجرافى أو الصاغة) .

أساور سادة :

وهذه الأساور تصنع فى الغالب من الذهب وغالباً ما تقتنى السيدة
أكثر من واحدة ، وعادة تكون للمباهجة بمدى ما تقتنيه السيدة من ذهب
كاستثمار لأموالها . (الصاغة أو متحف المركز) .

أسورة مجدولة :

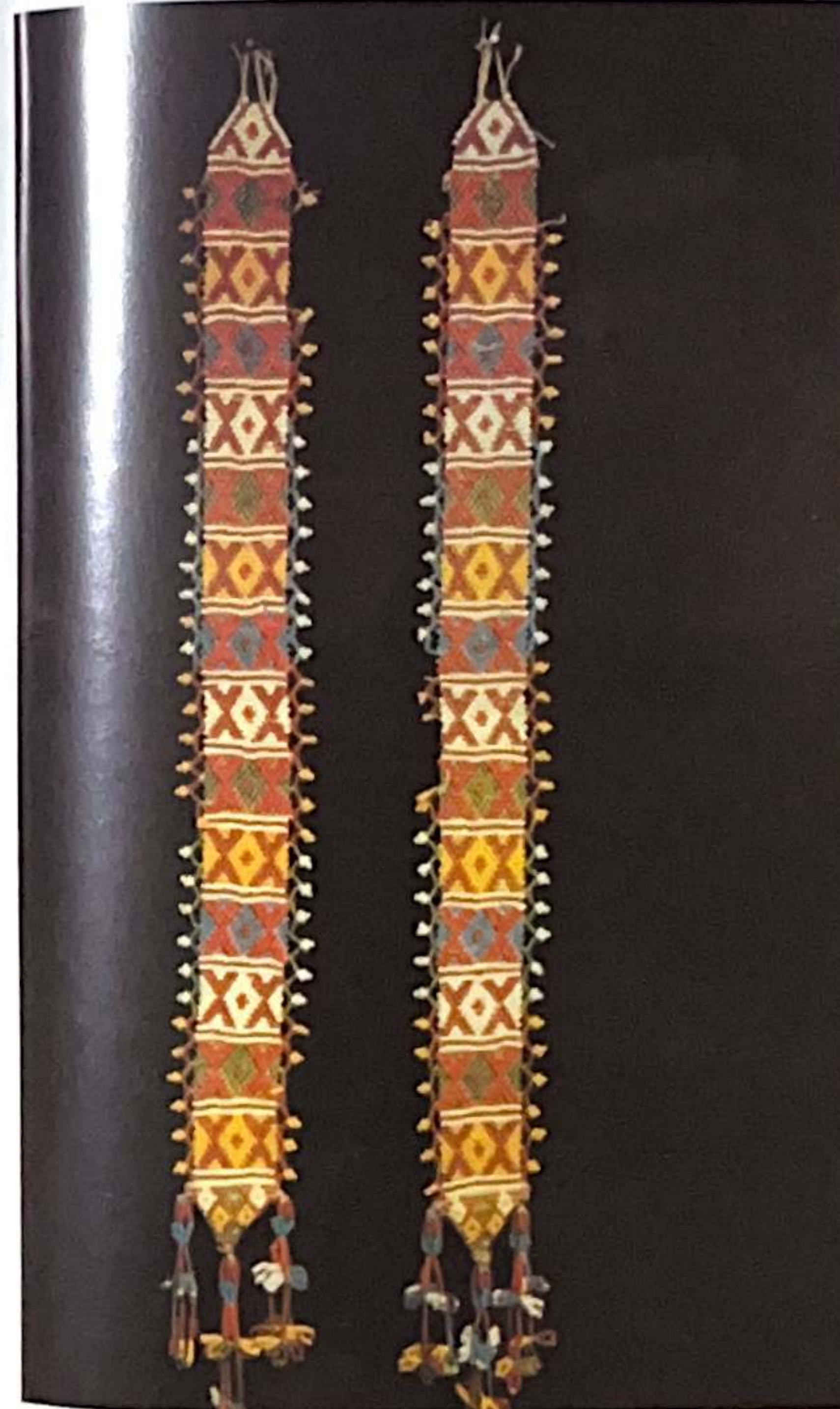
- أسورة مجدولة ونهايتها قلب .
- (الجمعية الجغرافية رقم ٣٥٥) .
- (الجمعية الجغرافية رقم ٩١٨) .

الخواتم :

يتحلى الرجال والنساء بالخواتم . وتختلف خواتم الرجال عن خواتم
النساء وكان المصريون القدماء يلبسون خواتم الختم والزينة ووجدت
آثار فى مقابر الفراعنة تدل على ذلك .

وقد استخدم الرجال الخاتم كختم يكسب الوثيقة صفتها الشرعية
وحتى ولو كان موقعا عليها باليد .

تصنع الخواتم من النحاس أو الفضة أو الذهب وقد تضاف
فصوص من المعادن الكريمة إلى الخواتم وغالباً ما يكون لهذه
الفصوص دلالات معينة واعتقادات شعبية من التفاؤل أو الرغبة فى منع
الحسد .
(نماذج لخواتم تستخدمها المرأة - مركز الفنون الشعبية - القاهرة -
فيماط) .



الخلاخيل :

لم تعد المرأة فى المدن تستخدم الخلاخال ويقتصر استخدامه
حالياً على المرأة البدوية وبعض المناطق فى الريف .

سبياء :

شبه جزيرة سبياء لها تاريخ قديم وقد انعكس ذلك على السك
والزى والزينة وقد استغل الفراعنة ثرواتها منذ أقدم العصور واستغل
المعادن النفيسة والأحجار الكريمة التى استعملوها فى زينتهم وحليهم
منها أحجار اللازورد والفيروز ؛ لذا عرفت سبياء بأرض الفيروز
وشكلت طبيعة شبه الجزيرة حياة الإنسان وغلبت عليها البداوة بما تن
به عادات وتقاليد عرفت على مر الزمن وتعدد القبائل التى تنسب



مجموعة من الأساور شكل شعبان وهى من الحلى الشائعة فى الوادى

رأسها بشرط يتدلى على جانبي الرأس مزين جميعه بالعملات المعدنية
أو الفضة .

ولا تعرف نساء البدو الأقراط ؛ لأنها تستخدم مجموعة من
السلاسل التى ترتب على جانبي الوجه .

زينة الأنف :

تثقب الفتاة أنفها وهى صغيرة وتضع بها قطعة من القش تبقى
موضعا حتى تتزوج فتضع الأشناف وهى من الذهب أو الفضة -
(متحف المركز) .

شيف من المعدن منقوش بالنقش البارز على هيئة دوائر يتدلى منها

سبياء فى سهولها وهضابها ونجوعها . وتعتبر أزياء وحلى قبائل سبياء عن
شعار القبيلة وعن مكانة الفرد داخل القبيلة .

وتعتنى المرأة البدوية فى سبياء بزيها وزينتها اهتماماً بالغاً فى
تناسق وجمال :

زينة الرأس :

تهتم المرأة بتنسيق شعرها على هيئة صفائر وتضيف إليها جدائل
من الصوف تنتهى بشرائيب من الحرير وتزين بحلقات من الخرز
تسمى بمجارجى أو تزين شعرها بقطع من الخرز الملون يأخذ شكل
الصفيرة بألوان متناسقة تسمى شماريخ (متحف المركز) كما تغطى

زينة الصدر :

تتعدد قلائد الرقبة والصدر . وهي ذات طابع خاص يختلف عن مثيلاتها في المناطق الصحراوية الأخرى في الشكل والتصميم وتستخدم البدوية قلائد من حبات الكهرمان والمرجان وقطع الخرز الملون وقد يتخللها كرات من الفضة أو يتدلى من وسطها قرص فضي منقوش - دلالة أو حجاب فضي مثلث الشكل .

زناد للرقبة :

كردان فضة عبارة عن شريط من القماش مركب عليه قطع معدنية مستطيلة متلاصقة يتدلى منها قطع معدنية مستديرة وفي وسطها من الأمام يتدلى شكل هلالى مركب به قطعتان معدنيتان (منحرف المركز) .

الأحجية :

تعتقد المرأة في تأثير الأحجية لإبعاد عين الحسد ولجلب الخير وتستخدم الخرز الملون لعمل أحجية مثلثة صغيرة تعلق على الرأس أو تشبك على الصدر أو أحجية مستطيلة أكبر حجما تعلق بالرقبة . حلية من الخرز الملون مزخرفة بوحدات هندسية مركب بها حجاب مستطيل ومحلى بالعملات المعدنية (منحرف المركز) .

زينة اليد :

تتحلى المرأة البدوية بالأساور الفضية والمعدنية وتتعدد أحجام وأشكال هذه الأساور كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الزجاج .

سوار من الفضة عليه نقش بارز (منحرف المركز) ، سوار الفضة مركب به شكل الجدائل في وسطه (منحرف المركز) .



حلق من الفضة



حلية من الفضة تعلق على الصدر ويلاحظ شكل النجمة

الحلالة :

عبارة عن مشبك من الفضة يتصل بهلال كبير وهو رمز الإسلام ثم النجمة أو المثلث في بعض الأحيان يتدلى منها عدة سلاسل ثم في النهاية سمكة وهي رمز الخير ، وقديما كانت تنتهي هذه الحلبة بمحفظة نقود تسمى الزاوية (متحف المركز) .

أما المرأة في الفاددجا فهي ترتدي الجرجار فوق الملابس الملونة والجرجار من القماش الأسود الخفيف يغطي الكعب ويلامس الأرض ويمسح آثار أقدام المرأة حتى لا تتبعها الأرواح الشريرة .

وتعلق المرأة من الكنوز في أعلى الأذن قرطين ويسمى (زمام) وهو على شكل هلال ، أما المرأة من الفاددجا فتستخدم قرطا واحدا في أعلى الأذن ويسمى (بلتاو) وهو مصنوع من الذهب .

وقد دخل حديثا الحلق العكش ويمتاز برسومه البارزة المستمدة من الأصول الإسلامية ، ويصنع بأحجام مختلفة ويعتبر النوبى بشكل الهلال ويطلق عليه اسم (عجربويا) ، أى القمر الكبير ، والمرأة النوبية تعتز بحليها ولا تفرط فيها ، ولذلك كان من العيب أن تبيعها وهي تظهر بهذه الحلى في الأفراح والمولد والمناسبات السعيدة فإذا توجهت إلى عرس فهي ترتدي جميع حليها لمجاملة أهل الفرح .

حلي الرأس :

شاوشا أو شوش كترى : وتتميز به فتيات منطقة الكنوز وهو عبارة عن شريط من الخرز الملون يركب على الشعر من الخلف يتدلى منه عدة أفرع من الخرز (متحف المركز) .

الرصدة :

هذه الحلبة تشتهر بها مناطق الكنوز وهي تعلق على جبهة المرأة في المناسبات وهي عبارة عن سلسلة مركب بها قطع مستديرة من الذهب وفي الوسط مركب قطعة على هيئة مثلث لتكون على جبهة المرأة .

قصة الرحمن :

هذه الحلبة مصنوعة من الذهب ويقصر استخدامها على المرأة المتزوجة ، وهناك شكل آخر عبارة عن سلسلة بها ٦ قطع على شكل الجنيه الأنجليزى تتوسطها قطعة مثلثة تعلق على الجبهة ويعتقد الفنان الشعبى أن المثلث ضد العين والحسد (متحف المركز) .

حلبة ودعة :

وهي مصنوعة من الذهب طولها حوالى ٦٠ سم ومكونة من مثلثين وكل منهما عبارة عن علبة مقفولة (حجاب منفوخ) ، وعلى شكل مثلث رسم بارز على شكل هلال يعلوه ثلاث نجوم ويتصل المثلثان ببعضهما بصندوق معين ولكل مثلث من أعلى جزء مقبوض للضم الخيط وتعلق الحلبة كما يتصل المثلثان من أسفل ببعضهما ويتدلى منهما ٧ دلايات على شكل الكمثرى ، وقد لجاء الفنان إلى

استخدام مثلثين كحجاب ضد الحسد والسحر فهي تتلقى العين الحاسدة فتبتعد بذلك عن صاحبة الحلبة . وتلبس هذه الحلبة نساء عرب وبعض نساء قبيلة الجعافرة في أسوان .

حلبة الأنف :

تضع الفتاة المقبلة على الزواج والسيدات المتزوجات حلبة في الأنف تسمى زماما وغالبا ما تكون في الجانب الأيمن من الأنف وهذا الزمام من الذهب على شكل دائرة منقوشة ولها طرف لشيئها في الأنف . وشكل آخر لحلبة الأنف مصنوع من الفضة أو الذهب على هيئة شكل المخروطه وقطره ٣ر٥ سم (متحف المركز رقم ٨٨٧) .

حلبة الأذن :

تفرد المرأة النوبية باستخدام ٣ أقراط لزينة الأذن اثنين كما سبق أن ذكرنا بالنسبة للمرأة من الفاددجا وهذه الأقراط مصنوعة من الذهب وهي على شكل هلال ولكنه مفتوح من وسطه ، زمام جنب - زمام قرط نداو - حلق عكش .

حلبة الصدر :

تتباهى المرأة النوبية بكثرة الحلى التي ترتديها والمصنوعة من الذهب . ونجد أن الروس النوبية تضع أشكالا متعددة من الفلاتد بعضها ملاصق للرقبة وبعضها أطول يتدلى على الصدر .

قلادة البيبة :

معناها المتألق أو اللامع لأنها مصنوعة من الذهب وهي عبارة عن ٦ قطع على شكل كمثرى عليها رسم بارز يمثل النجوم وفي الوسط دلالة مستديرة عليها رسم زهرة ذات ستلات وبين البتلات وحد تشبه شجرة النخيل ، وأحيانا تستبدل القطعة المستديرة بقطعة أخرى مستديرة يكتب عليها ما شاء الله كحفيظة ضد الحسد (متحف المركز) .

حلبة الجكد :

عبارة عن عقد من الذهب أو القشرة يكون من ٦ قطع مستديرة خالية من الزخارف ويتوسط هذه القطع مستديرة عليها زخارف بارزة . يمر في منتصف القطع فتحة لإمكان ضم القطع المكونة للعقد في خيط ، وبالتالي تصبح عدد القطع ٧ وهذا الرقم يتضاهل به المصرى ، لارتباطه بعدد أيام الأسبوع وقصة الخلق وما جاء في القرآن سبع سموات (متحف وكالة الغورى) .

عقد نجار : (النقار) :

وهو مصنوع من الذهب يتكون من ١٢ قطعة على شكل زهرة يتوسطها دلالة على شكل هلال ونجمة ومخمسة أو قد يوضع بدلا منها دلالة مستديرة تسمى فرج الله وهي عبارة عن عملة أجنبية كانت تسمى مجر (٢٠) .

قلادة زعفة (سعفة) :

حلبة من الذهب تلبس ملاصقة للعنق تتكون من تسع وحدات

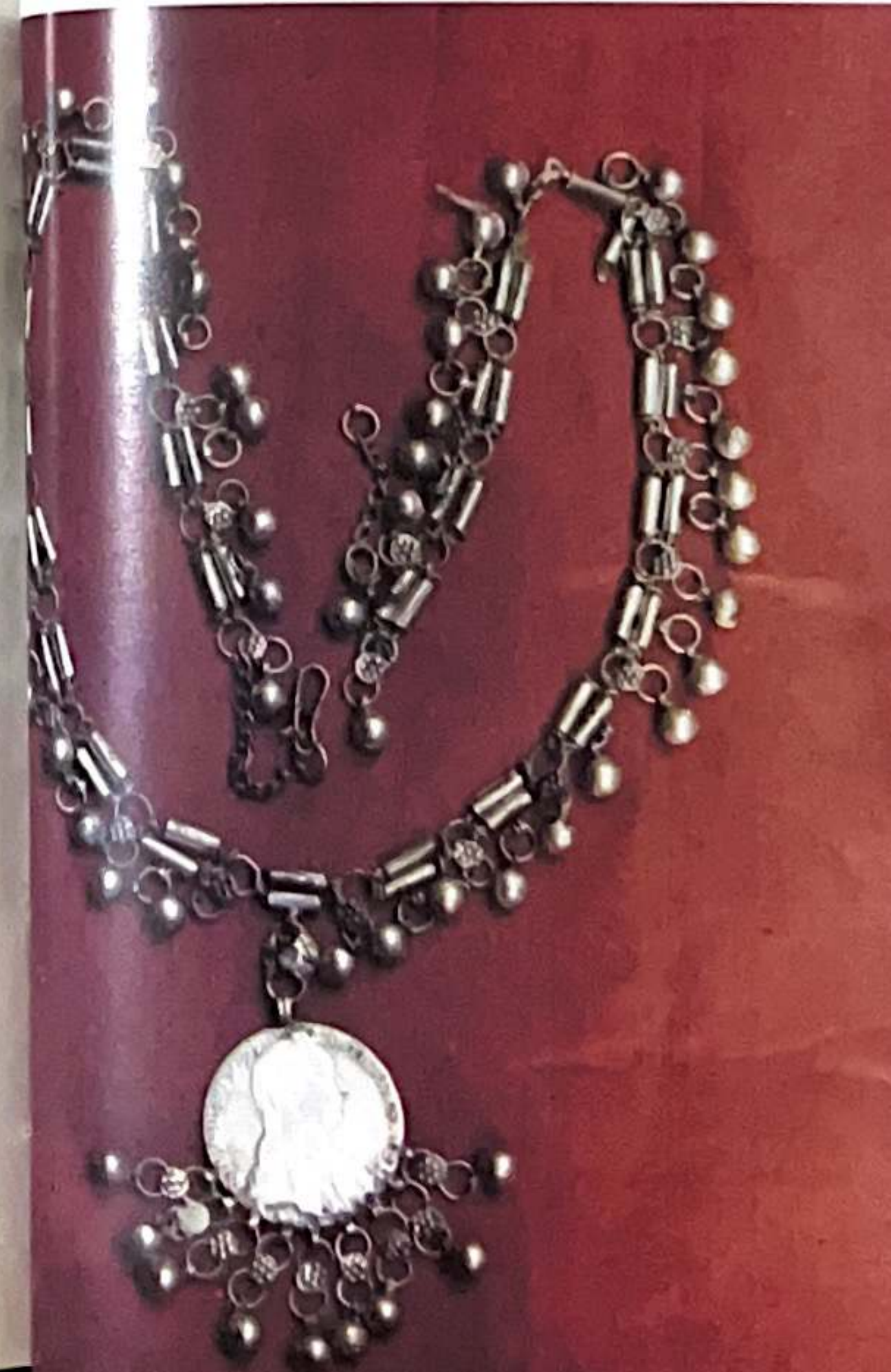


حلبة للرقبة لزينة العروس وحلبة لزينة جبهة

وبعد تجهيز أهالى النوبة إلى كوم أمبو حدث احتكاك أهالى الصعيد وظهرت بعض المتغيرات في المجتمع النوبى ولا يزالون يحافظون على تقاليدهم وزيهم وحليهم التقليدية .

ويختلف زى المرأة في الكنوز عن الفاددجا ، فالمرأة في الكنوز ترتدى ما يسمى بالنوب أو الشجعة ، وهو عبارة عن ثوب من القطن الأبيض تلفه المرأة عدة لفات حول الجلباب الملون الذى ترتديه وتلفه طرف الثوب عند الكتف الأيسر بواسطة مشبك يسمى (حلالة) (٢٠) .

حلبة من الفضة بها عملة الحجر



تستخدم البدوية عدة خواتم من الفضة أو المعدنية محلاة بفصوص من العقيق أو الفيروز وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات ، فمنها لمنع الحسد والمشاورة ومنها للمحبة .

خاتم من المعدن بفص يرتقالى مستطيل .

خاتم معدنى بفص أخضر .

كما تستخدم مجموعة من الحجارة في الطب الشعبى فمنها ما يمنع انقطاع اللبن لدى الأم ، ومنها ما يستخدم لعلاج العين أو لوقف النزف ولدى البدو تقليد في السبع تستخدم قلة ذات خمسة فوهات تحلى بالورد من أعلى ثم ترصع الفوهات الخمس بالحلى الذهبية والفضية ثم تضاء الشموع في دائرة حول الإبريق .

النوبة

تعد النوبة منطقة اتصال بين مصر والسودان منذ القدم ويسكن الجزء المصرى ثلاث جماعات من النوبيين الكنوز والعرب والفاددجا .

كما يقطن الجزء السودانى جماعة المجسن والسكرت والدناقلة وهناك صلات وثيقة بين النوبة في مصر والنوبة في السودان ، مصاهرة وقرابة وتجارة وهجرة وهكذا .

ويذكر « بوركهارت » أن النوبيين أصلهم من بدو الجزيرة العربية الذين غزوا مصر بعد انتشار الإسلام واستقروا في المنطقة من جنوب أسوان حتى وادى حلفا . كما هاجرت جماعات من الصحراء الليبية إلى داخل المنطقة النوبية واستقرت في غالبية قرى القسم الجنوبي وفي قرية عربية (شالترمة) ويتركز معظمها في قرية توماس وعاقبة من (الفاددجا) .

ولا يستبعد أن تكون هذه الجماعات قد حملت معها بعض أنماط من الحلى التي ترتبط بتقاليد أهل المغرب العربى في التزين والتي ما زالت تحمل بعضا من التقاليد الفنية الفينيقية والقرطاجية التي يبدو أنها تظهر في حلبة (الشاوشا) .

والمجتمع النوبى محافظ لا يتغير بسهولة ، ويرجع ذلك إلى أن المرأة النوبية هي التي تقوم بتربية الأطفال والعمل في الحقل والمنزل وكثير من الأعمال البدوية ، أما أغلب الأبناء فهم يعملون في مختلف المدن المصرية في الشمال خاصة في القاهرة معظم أيام السنة .



وهي على شكل مرفعات عليها نجمة خمسية حولها خمس نجوم صغيرة يقال : إن السبب في اقتناء المرأة لهذا الطراز أن الصندوق يمثل المصحف وهو ما يترك به وتسمى هذه الحلية - سفة أو زغفة لأن السعف كان يستخدم في صنع أشكال مشابهة للحلى يستخدمها الفقراء .

عقد بشارى :

عبارة عن عقد من الدوم والخرز . (متحف المركز ١١٧٢)
عقد من الخرز حجاب (متحف المركز ١٨٩)

حلية الحفيظة :

حلية مستديرة من الفضة للحفظ من العين والحسد مكتوب عليها (توكلت على الله باسم الله ما شاء الله يا حافظ يا أمين) . (متحف المركز)

حلية دوجة :

توضع للرقبة وهي مصنوعة من الذهب عيار ٢١ تليس ملاصقة للعنق تتكون من حبات شعير كل أربع حبات ملحومات عند المنتصف ، وهناك ٦ صناديق مستطيلة من الذهب بالطول تسمى محبا ويتكرر هذا التشكيل . . أحيانا تسمى مخنقة . . أصل هذه الحلية يرجع إلى عهد الفراعنة ووجدت بآثار زوجة الأمير خوف كاف وكما جاء في وصف (الورد) :

عقد من المعدن به بلابل مركب به عملات (متحف المركز) .
عقد من الخرز الملون رقم ١٦٦٠ .
عقد من الودع .
عقد من العاج الأبيض .

زينة اليد : سوار قبة زمزم .

عبارة عن سوار من الفضة مركب عليه قطع من الفضة على شكل مخروط ويتفاد النوى بتسمية زمزم لارتباط ذلك بالدين الإسلامى (متحف المركز) .

سوار فضة :

متحف المركز رقم (١٨) .

يشبه الخلخال عليه وحدات بارزة مكررة ٣ مرات مع وجود سلك يربط بين البروزات ، هذا النوع تستخدمه سيدات الفادجا وكان العريس يهدى عروسة ٤ أساور فضية إلا أنهم اتجهوا إلى استبدال هذا النوع بالأساور الذهبية .

خاتم :

من الفضة مركب عليه خمسة مخاريط تشبه سوار قبة زمزم ويتفاد به الفنان الشعبى وهذا الرقم ضد الحسد والعين الشريرة .

يهدى العريس إلى عروسة خلخال من الفضة في الصباحية إذ يعتبر قدم المرأة عورة ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تليس فيه إلا إذا كان زوجها لها ، أما الحلى الذهبية فيقوم أهل العروس بشرائها لها .

الأحجية :

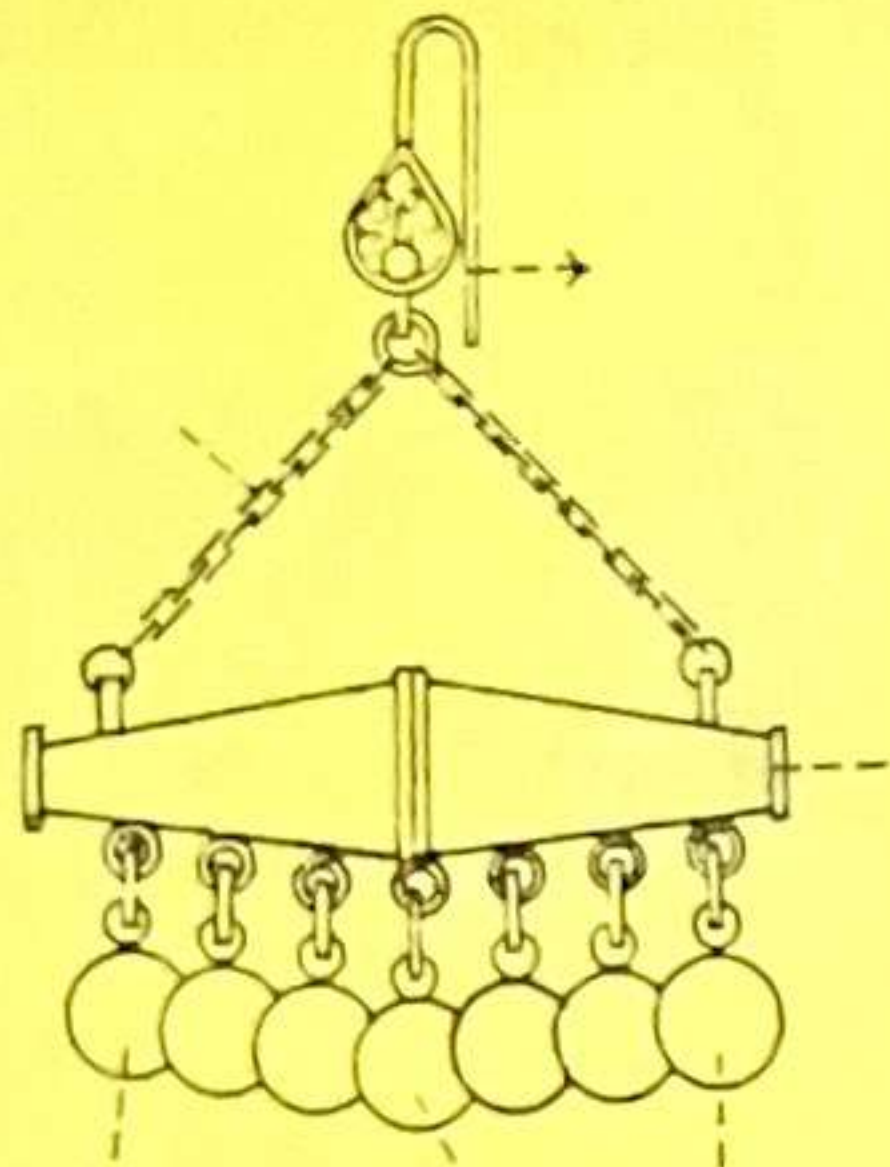
حجاب رقم ١١٥ متحف المركز .

حجاب فضة للرأس على شكل خيارة تعلق على الرأس للحفظ من الحسد أو الأمراض هذا الحجاب عليه وحدات نباتية على جانبي الحجاب .

غطاء على شكل نصف كرة يلبس في الخيارة ويتدلى من الخيارة خمس جلاجل يعلق الحجاب بواسطة سلسلة لها مشبك في منتصفها ، جميعه من الخرز (متحف المركز رقم ٤٠٨) وتعلق على الجبهة لمنع الحسد وهي عبارة عن خرزة زرقاء بها سبع خروم داخل تليسة من الفضة مشرشرة الحروف وبها تعلية من أعلى وخمس تعلقات من أسفل يتدلى من كل منها خمس جلاجل صغيرة من الفضة .

حجاب بلاستيك :

— يعلق لمنع الحسد ألوانه : الأصفر ، الأحمر ، الأخضر ، الكحلى ، الأبيض وهو عبارة عن زخارف على شكل معينات متشابكة من الخرز (متحف المركز) .
— كيس من الجلد لحفظ الرقوة .



حلق بلتاو لزينة المرأة من الفادجا

الأثاث الشعبي

بقلم الدكتور زينب حجازي



وتراكيب النجارة التي استخدمها المصري القديم .

فرغم ندرة الأخشاب في مصر إلا أن الأثاث وصل إلى درجة عالية من الدقة والدق السليم .

وليس أدل على براعة صانع الأثاث المصري القديم ما كشف عنه التنقيب من محتويات القبور التي كانت تزخر بأفخر الأثاث والمتاع من كراسي وأسرة ؛ وصناديق ومناضد وغيرها .

كما نشاهد فوق جدران المقابر تصويرا لورش النجارة والعمال وهم يؤدون أعمال النجارة كل في تخصصه . . منهم من يقوم بعملية النشر ، من يقوم بعملية تشكيل الأرجل والحفر عليها ومن يتولى الدهان أو التذهيب أو التلميع .

كذلك نجد أن صانع الأثاث المصري قد استخدم التراكيب الصناعية التي تستخدم حتى الآن في صناعة الأثاث ، مثل : مسمار الخشب وهو ما يعرف « بالكاويلا » وكذلك « الدر » والنقر ، واللسان ، « والغفاري » وغيرها من التراكيب .

ويعد اعتناق المصريين الديانة المسيحية ورث أقباط مصر صناعة الأثاث من أجدادهم الفراعنة وأضافوا إليها ما يوائم طبيعة الجو في البلاد وتأثيره على الأخشاب من عوامل تمدد وانكماش وعرفوا الخراط والحشوات .

تعكس قطع الأثاث الشعبي المصري الكثير من إحساس المصري بالجمال ، كما تعكس توارثه لحرفة صناعة الأثاث سواء من الخشب أم من الطين . ولا تخلو قطع الأثاث في البيت المصري من وحدات زخرفية غنية باللون والتوزيع ، كما تستمد استمرارها من عقيدة متوارثة على مدى الأجيال والمصور .

ويعكس أسلوب التأثيث في البيت الشعبي أحدث النظريات الحديثة التي تنادي بأن تكون قطع الأثاث جزءا من الجدران والفراغ . فالمصاطب والخورنقات جزء من جدران المكان والسقفة والتعريشة والأثاث من خامات البيئة المتوفرة دائما .

يعتبر المسكن أحد العناصر المهمة في تراثنا الشعبي فهو الأساس ؛ لتكوين المجتمع بمستوياته المختلفة ، وقد حظى بنصيب وافر من العناية والاهتمام منذ أقدم العصور . .

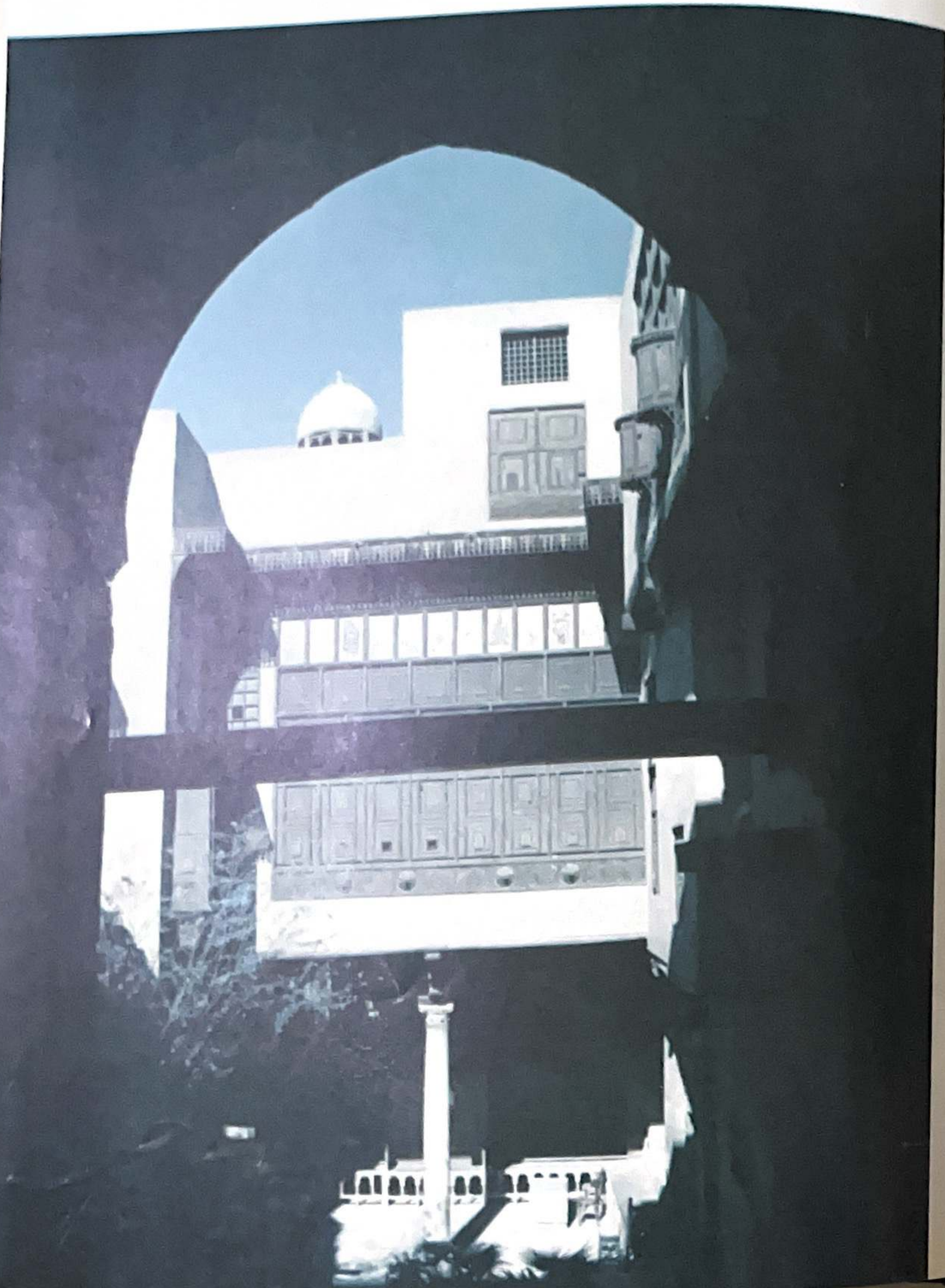
وتبدو براعة صانع الأثاث المصري منذ عصور ما قبل التاريخ إلى حد أن مصممي الأثاث في العصر الحديث يسرون على نفس قواعد



بعض قطع الأثاث من معروضات متحف الآثار المصرية القاهرة



المقاعد الخشبية وأعمال التجارة الدقيقة



المشربيات وخرط الخشب في واجهة متحف جابر أندرسون بطولون





نموذج للأثاث من مقتنيات متحف جاير اندرسون ويشمل الحصر والكليم ودواليب داخل الجدران

الهواء من خلالها وكذلك الضوء كما استخدمت الخراطة البلدية الواسعة بل جمع بينها وبين الخراطة الدقيقة داخل إطارات في تكوينات جميلة تمثل أشكالاً هندسية أو آيات قرآنية أو شكل حيوان أو طائر أو آنية . . كذلك استخدم مع الخرط حشوات أدخل عليها الحفر الغائر أو البارز وزخرفها بوحدات تجريدية لنباتات وطيور وقد حقق فيها الإفادة التشكيلية من تفاوت في درجات الظل والنور والتنوع في دقة الزخارف واتساعها .

ولم تكن مهارة صانع الأثاث مهارة يدوية فحسب بل إنه كان يراعى التغيرات الطبيعية للأخشاب من تمدد وإنكماش والتواء ،

وبعد الفتح الإسلامي قام صانع الأثاث المصري بدوره فأبدع في عمل المحاريب الخشبية المثقلة والمنابر والتوابيت والمقاصير وآبواب المساجد ، كما أنتج الأثاث المتزلي البديع ، مستخدماً الخرط والحشوات ، وانتشرت أشغال الخرط الدقيق ذات الجبات المختلفة المقاسات ، فمنها العرائس والمتلوت والوردة والعريجة ، ومسدس الدقماق ، والعدل والمائل منها الدقيق جداً ويسمى السمسمية . وكل هذه مسميات للتكوينات الزخرفية التي يبدعها من الأخشاب المخروطة . وكذلك صنعت المشربيات الأنيقة من أعمال الخرط ؛ لتمنع رؤية من بداخل المسكن وفي نفس الوقت تسمح بمرور نسيمات

كما استخدم النقر لربط أطراف الحشوات مع بعضها . . كما استخدم الأريطة ذات المفحار ؛ لتحكم قطع الأثاث الصغير المشكلة بالأفاريز دون استخدام الغراء أو المسمار .

كما أنه كان على دراية هندسية وعلمية متطورة لتنفيذ قواعد رياضية بتطويع الأخشاب لتخدم نمطاً معمارياً للأبواب والنوافذ والستر والسياح وغيرها من خلال رسوم مسبقة أو تصميمات أولية قبل التشغيل .

كما برع في صناعة أشكال مختلفة من الدكك والكراسي والمناضد والأصونة والقواسي والثريا والمنابر والمقرنصات والشبابيك والأبواب والسياح والمشربيات ، وغيرها مما يخدم العمارة والأثاث . . وقد استخدم في زخرفة هذه المشغولات الخشبية التطعيم بواسطة التجميع أو التلقيم مستخدماً في ذلك الصدف والعاج والأبنوس ، كما استخدم المعادن الثمينة مثل الذهب والفضة والنحاس .

والجدير بالذكر أن نماذج الأثاث التي عثر عليها والموجودة حتى الآن سواء من العصور الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية معظمها كان يخص طبقة الملوك والأمراء أو كبار الدولة أو الطبقات العليا من الحكام .

أما الأثاث الذي يخص عامة الشعب فلا يوجد منه إلا النادر جداً ، ولذا وجب علينا الرجوع إلى النبع الذي انبثقت منه الشخصية المصرية ألا وهو تراثنا الشعبي . . وهو يمثل جذوراً ثابتة وحصيلته لتفاعل ذكاء الإنسان المصري مع البيئة الطبيعية التي يعيش فيها استيفاء لحاجاته الروحية والمادية .

ويقصد بتأثيث المسكن كل ما يحويه من أثاث ثابت أو متحرك يخدم أشكال النشاط الإنساني من نوم ومعيشة وتناول طعام ، واستقبال الضيوف وتخزين وغيرها من الأنشطة وكذلك مكملات الأثاث من مفروشات وأغطية وفرش أرضيات وأدوات إضاءة وأدوات طهي وخبيز وأدوات حفظ مياه وغيرها مما يجلب الراحة والنفع والمتعة .

ولأن كل منطقة من مناطق مصر تختلف عن الأخرى فهناك مناطق زراعية ومناطق صحراوية وواحات وغيرها ، ومع هذا الاختلاف في البيئة الطبيعية والمناخ نجد أن كل منطقة لها طابعها من حيث التصميم والشكل والمضمون والخامات المستخدمة ووسائل التنفيذ .

ولذلك ستتعرف على الأثاث الشعبي (ومكملاته) الشائع إستخدامه في بعض المناطق التي تمتاز بطابع خاص .

فإذا ما بدأنا من أقصى جنوب وادي النيل في منطقة النوبة المصرية التي تمتد بطول ٣٢٠ كيلو متراً ناحية الجنوب ومن ناحية الشمال تمتد حوالي ١٨٠ كيلو متراً وخاصة قبل بناء السد العالي وعملية

التهجير . نجد أن هذه البلاد عاشت في عزلة عن بقية وادي النيل فاحتفظت بطابعها المميز وكانت تضم ثلاثة عناصر من السكان يقيم كل منها بجزء من المنطقة على امتداد النيل .

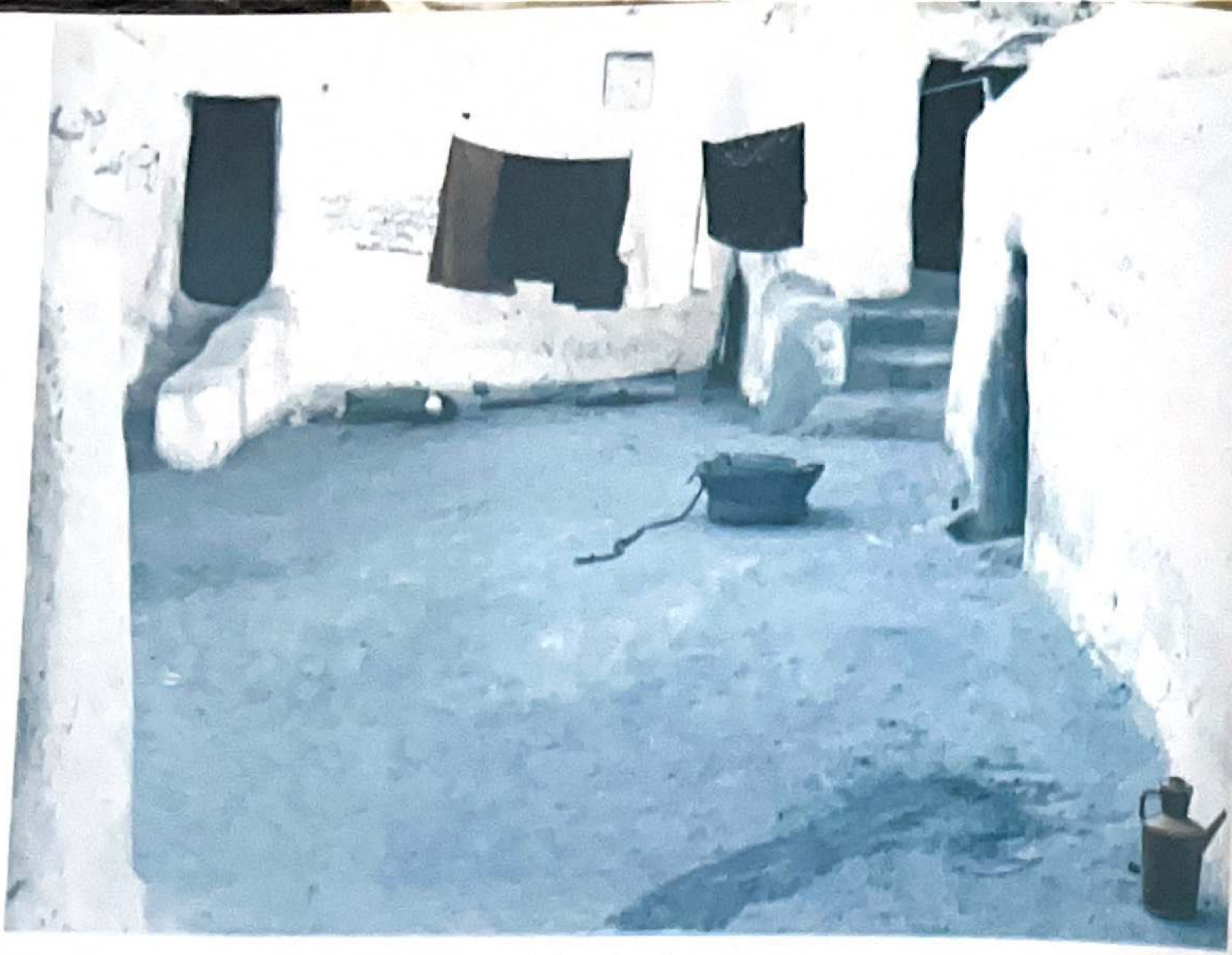
يقيم الكنوز في الشمال وقد سميت بهذا الاسم في العصر الفاطمي حيث تولى إمارتها الأمير أبوالمكارم هبة الله الملقب بكنز الدولة ومنذ ذلك الحين أطلق عليها اسم الكنوز وأهلها يتكلمون اللغة الموتيكية وهي منطقة جبلية تندرجها الزراعة .

والمنطقة الوسطى هي منطقة العرب حيث سكانها ينحدرون من قبيلة العقيلات وقد نزحوا من الجزيرة العربية وهي تشبه المنطقة الشمالية من ندره الزراعة ، ويوجد القليل من مراعى الأغنام ويتكلم أهلها العربية . أما المنطقة الجنوبية فهي منطقة النوبيين القاديجا وهي من أغنى مناطق النوبة وهي غنية بالأراضي الزراعية التي تروى ريا دائماً ، ويتحدث أهلها لغة القاديجا وعلى الرغم من وجود ثلاثة عناصر من السكان فإن الخطوط والسمات الرئيسية في العادات والتقاليد تتفق بينهم إلى حد كبير ، فهم يكونون مجتمعاً مترابطاً ومتعاطفاً ، وقد ورثوا عاداتهم جيلاً بعد جيل ، حتى بدأت عملية التهجير فانخرطوا مع باقى السكان في جنوب الصعيد .

وبشكل عام كانت مساكن النوبيين تطل بواجهاتها على النيل وأسقفها على شكل أقيّة والوحدة الأساسية في المسكن هي الحوش السماوى الذى تفتح عليه حجرات المسكن وحيث تكون الأرض مستوية ومنبسطة ونجد أن البيت يشغل رقعة واسعة من الأرض ، كما هو الشأن في الجنوب ، أما في الشمال حيث وعورة الأرض وعدم استوائها فإن الأهالي يحتالون على هذه الطبيعة الوعرة ؛ حتى يمهّدوا أكبر مساحة من الأرض ؛ ليقموا عليها بيوتهم ولم تكن النوبة تعرف إلا البيت ذا الطابق الواحد .

وهناك عمال البناء المتخصصون في بناء الجدران وبناء الأقيّة ولكن بناء بيت جديد ليس أمراً يخص صاحب البيت وحده . . بل هو شأن كل جيرانه إن لم نقل شأن أهل القرية كلها .

فبناء بيت جديد يرتبط في العادة بتكوين أسرة جديدة ومعنى هذا أن الفرحة تعم القرية كلها ، ومن واجب كل فرد أن يشارك في هذا العمل بقدر ما يستطيع ويستوى في ذلك الرجال والنساء ، البعض يتولى الحفر والآخر يجلب الطمي أو الحجارة ، ومنهم من يجلب جريد النخيل ويجهزه لاستخدامه في البناء ، ومن لم يتسع وقته لعمل شيء من هذا فيكفيه أن يحضر عملية البناء ويضع مدماك أو مدماكين في جدار كمشاركة منه ، وهي العملية التي يقوم بها الجميع مختارين راغبين . وعندما يكون لصاحب البيت مكانة خاصة في نفوس الأهالي فإنهم يتهاوتون جميعاً على مساعدته . وفي وصفنا للبيت النوبى نجد



حوش سماوى فى منزل نوبى

فى المعيشة أو النوم ، وإذا كانت غرفة النوم معدة لعروسين فتسمى فى منطقة الكنوز (حسيركا) وفى منطقة النوبيين الفادجا تسمى حاصل وتأتيث غرف النوم بأصرة مصنوعة من جريد النخيل وتصنع الملة من حبال مجدولة من لوف النخيل ، أو الجلد على شكل سيور كما يستخدم الصندوق الخشبي المزخرف بوحدات هندسية تمثل زهورا وآيات قرآنية ، كذلك على الأرض بجانب الجدران مجموعة من المراجل الحوصية ذات الأحجام والألوان المختلفة لحفظ الملابس وتزخرف جدران النوم أيضا بالأبراش والأطباق الخوصية الملونة وكذلك المراوح المصنوعة من جريد النخيل والمطرزة بالخيوط الملونة بالكامل على شكل وحدات هندسية وتكسى حواف المروحة وبدها بالأقمشة الملونة كما تعلق على الجدران الأحجية حيث يعتقد النوبي فى السعد ويؤمن بالتفاؤل والتشاؤم ، فهم يقومون بعمل هذه الأحجية ويعلمها على الجدران وحول الأبواب وتكون على شكل قرص الشمس أو القمر أو عروس أو سمكة أو عقرب أو على شكل مثلث تتدلى من قاع مجموعة من الأسماك البلاستيك أو الكفوف أو الودع وتصنع الأحجية من الجلود والأقمشة الملونة وتزين بالخرز والترتر والودع كما يعلق فى السقف عدد كبير من « المشعليل » وهكذا نجد أن الحجرات تغطى بالكامل بهذه المشغولات . حيث تقوم الفتاة فى سن مبكرة بعمل تلك المشغولات كى تزين بها بيتها عندما تزور وغرف النوم فى المسكن النوبى تخصص الأسرة والأولاد

أول حجرة يبدأ بها هى الخاصة باستقبال الضيوف وهى فى مداخل البيت ولها باب خاص يفتح على البيت . . ودائما على الجهة البحرية حيث يدخلها الهواء ونسيم الشمال وينى خارج مدخلها بطول الجدار مصطبة من الطوب اللبن .

ويستخدم فى تأنيثها من الداخل عدد من الدكك الخشبية وتعلق على جدرانها مجموعة من الأبراش والأطباق الخوص المختلفة الأحجام والألوان والمزخرفة بوحدات مجموعة من الأبراش تستخدم للصلاة كما تعلق مرآة وتغرس فى الجدار بعض الأطباق الخزفية . . كما يشد حبل بين زاوية جدارين متجاورين ، ليعلق عليه الملابس أو الأغذية .

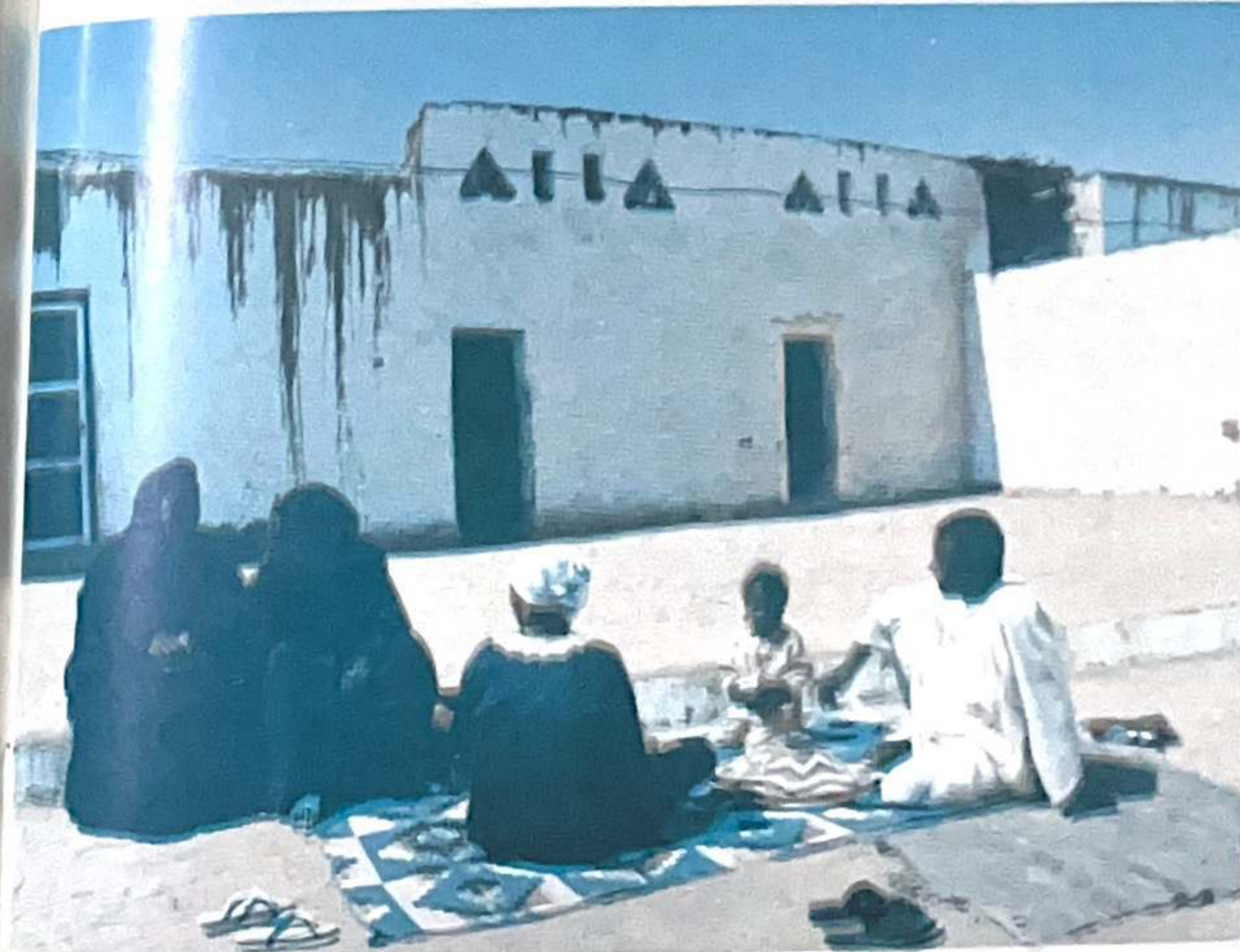
ويتدلى من السقف عدد من « المشعليل » (الشعلوب) وهو عبارة عن وعاء مصنوع من خوص النخيل المجدول ، والمزخرف بأشكال هندسية ملونة ، ويعلق هذا الوعاء فى سقف الحجرة بواسطة حبال رفيعة من خيوط مجدولة ولونها فى معظم الأحيان أحمر ومزينة بالودع والخرز وتعقد أطرافها من أسفل حول « المشعليل » فيصبح معلقا فى وسطها ، ويستخدم « المشعليل » فى حفظ الأطعمة بعيدا عن الحيوانات والحشرات . . كما يعتبر عنصرا من عناصر الزينة فى المسكن .

أما باقى الحجرات المحيطة بالحوش السماوى فتستخدم غالبا

أبواب خشبية من النوبة



جلسة فى الحوش السماوى فى احد بيوت النوبة



المتزوجين بأسرهم وتخصص حجرات للأولاد غير المتزوجين وحجرات للبنات غير المتزوجات كذلك يوجد باب خاص لخروج البنات عند الكنوز (باب السر) ويسمى عند النوبيين العرب (نفاذه) . ويحتوى البيت النوبى على حجرة أو أكثر للمعيشة تفرش بالحصير أو الأبراش كما يحتوى على مخزن أو اثنين ترص فيه مجموعة من الصوامع المصنوعة من الطين وتسمى (جوس) حيث تخزن الحبوب والفلال وتقوم الزوجة بعمل هذه الصوامع وتزخرفها بوحدات من الحفر الغائر أو البارز وتلون الزخارف باللون الأبيض كما تقوم بلصق الأطباق على تلك الصوامع وذلك لتزيينها وكذلك للتمييز بين كل منها لمعرفة ما تحتوى عليه من غلال .

أما الحوش السماوى الذى تطل عليه حجرات المسكن حيث تنعدم فى البيت النوبى النوافذ الخارجية تقريبا ، وإذا وجدت فهى ضيقة وقرية من السقف ؛ وذلك لأن المبانى ترمى بظلالها على الحوش فتلطف من درجة حرارة الهواء كما تساعد على خلق تيارات هوائية تعمل على تهوية المبنى من الداخل وتلطف من درجة الحجرات كما أن الحوش السماوى يعطى حيزا خاصا لأصحاب البيت غير مجروح يخدم النواحي الإجتماعية ، وكما قال عنه آستاذنا المرحوم المهندس : من فتحه :

« إن السماء هى المظهر الرحيم عند الإنسان العربى فهى نظيفة تبشره بتلطيف الجو فعمل على الاستمتاع بها قدر المستطاع فكانت وسيلة لتحقيق هذا الهدف هى الفناء الداخلى ، حيث يكون البيت عبارة عن مربع مجوف من الداخل فى صورة فناء داخلى ، وحوائطه الصماء الخارجية بلا نوافذ على الخارج تقريبا وتطل حجراته على الفناء الداخلى ويمكن منه التطلع إلى السماء ويصبح هذا الفناء وهو نصيب المالك الخاص من السماء ويجلب هذا الفراغ المحاط بحجرات مسكنه فى أحسن الأحوال شعورا بالهدوء والأمان لا يمكن لآى عنصر معمارى آخر أن يجلبه بينما تبدو فى كل حالة كما لو كانت منجذبة ومتألقة مع المسكن بحيث يستمد البيت دائما مقوماته الروحية من السماء » .

وكذا نجد أن بعض البيوت فى النوبة تظل من جزء من الفناء بأعواد من جريد النخيل وتبنى أسفله مصطبة متعة أو تصنع دككا خشبية ؛ لتستمتع الأسرة بالجلوس فى جوها اللطيف بأوقات الفراغ . . كذلك يخصص جزء فى أحد أركان الفناء كمزينة يوضح بها الأواني الفخارية والأزيار لتبريد المياه . كما توجد حجرة بالفناء تخصص للمطبخ يكون بها فرن صغير أو أكثر حيث يقدم الخبز طازجا يوميا عند الطعام كما يوجد به كانون للطهى .

ومعظم البيوت النوبية كانت تطل من الخارج (بالحجر) باللون الأبيض ما عدا المضيفة بمدخل البيت (الديوانى) فأنها تطل بالأبيض أو الأصفر ويستخدم اللون الوردى الفاتح فى طلاء حجرات النوم .

وكانت المرأة تهتم بزخرفة بيتها ولم لا ؟ فالليل يجرى أمامها بمياهه المباركة وهو غامر بالأسماك وتنمو أشجار النخيل شامخة على ضفافه كما تنمو كثير من النباتات والأزهار وتشر أشعتها الذهبية ويتلألأ القمر والنجوم ليلا فأتخذت من كل ما هو جميل حولها فى الطبيعة رموزا وزخرفت به بيتها ، فرسمت الخط المنكسر رمزا لماء النيل والدائرة رمزا لقرص الشمس والهلال والنجوم والنخيل رمزا للرفعة والسمو والمثلث رمزا للتسامي والخلود . كما استخدمت أشكالاً تجريدية للنباتات والزهور والطيور فى وحدات متكررة كذلك كتبت على المداخل والأبواب آيات من القرآن الكريم تتركها وتيمنا بها ، كذلك رسمت الأحجية حول الأبواب والنوافذ وعلى الجدران على شكل سمكة رمزا للخير والبركة وعلى شكل عقرب أو تمساح اتقاء لشركهم . كما كانت ترسم أشكالا تمثل رهوس الثيران والكباش فوق الأبواب أو تعلق أسماك وتماسيح وحيوانات محنطة وذلك لطرد الأرواح الشريرة ولتحميها من الحسد هى ومن فى البيت .

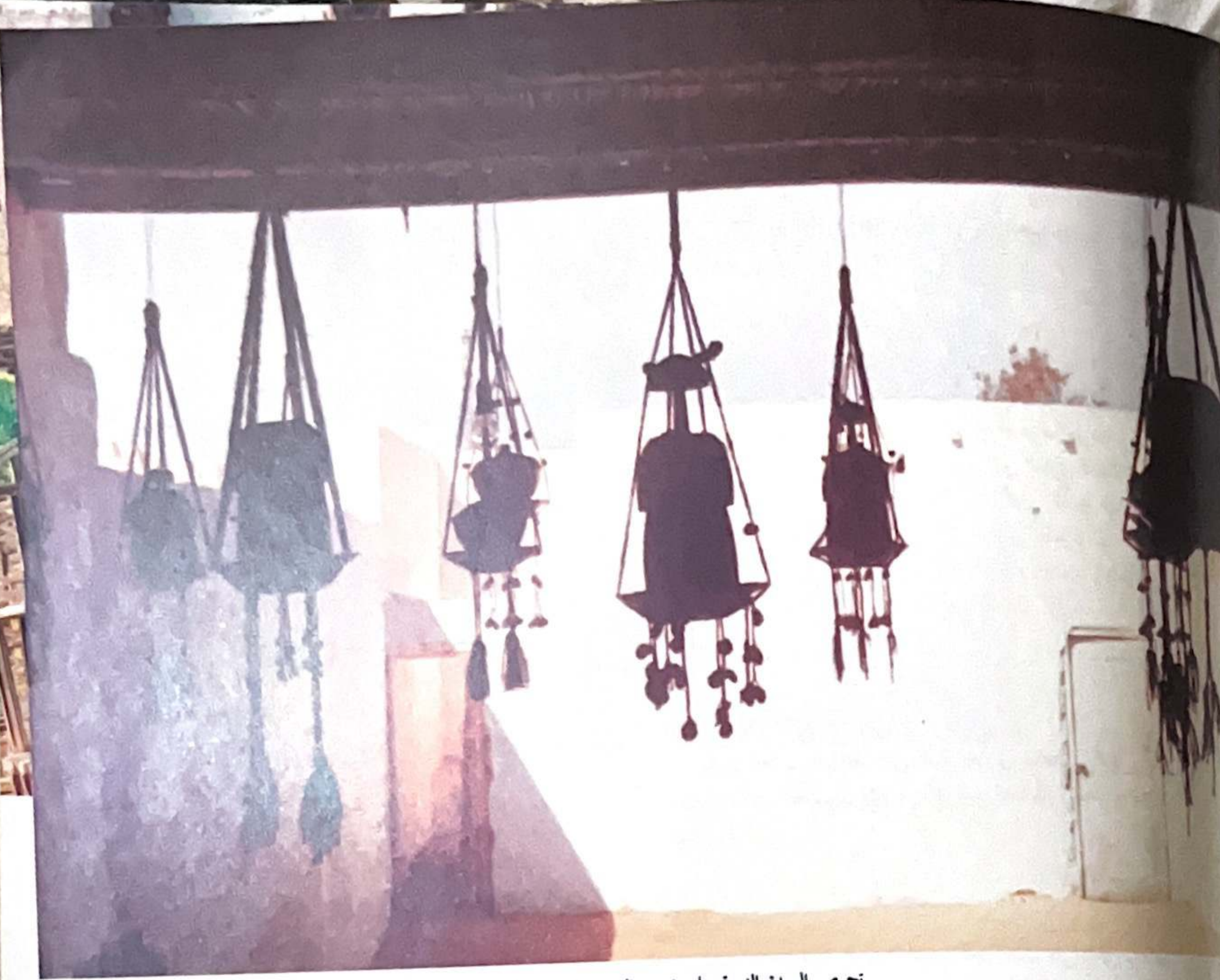
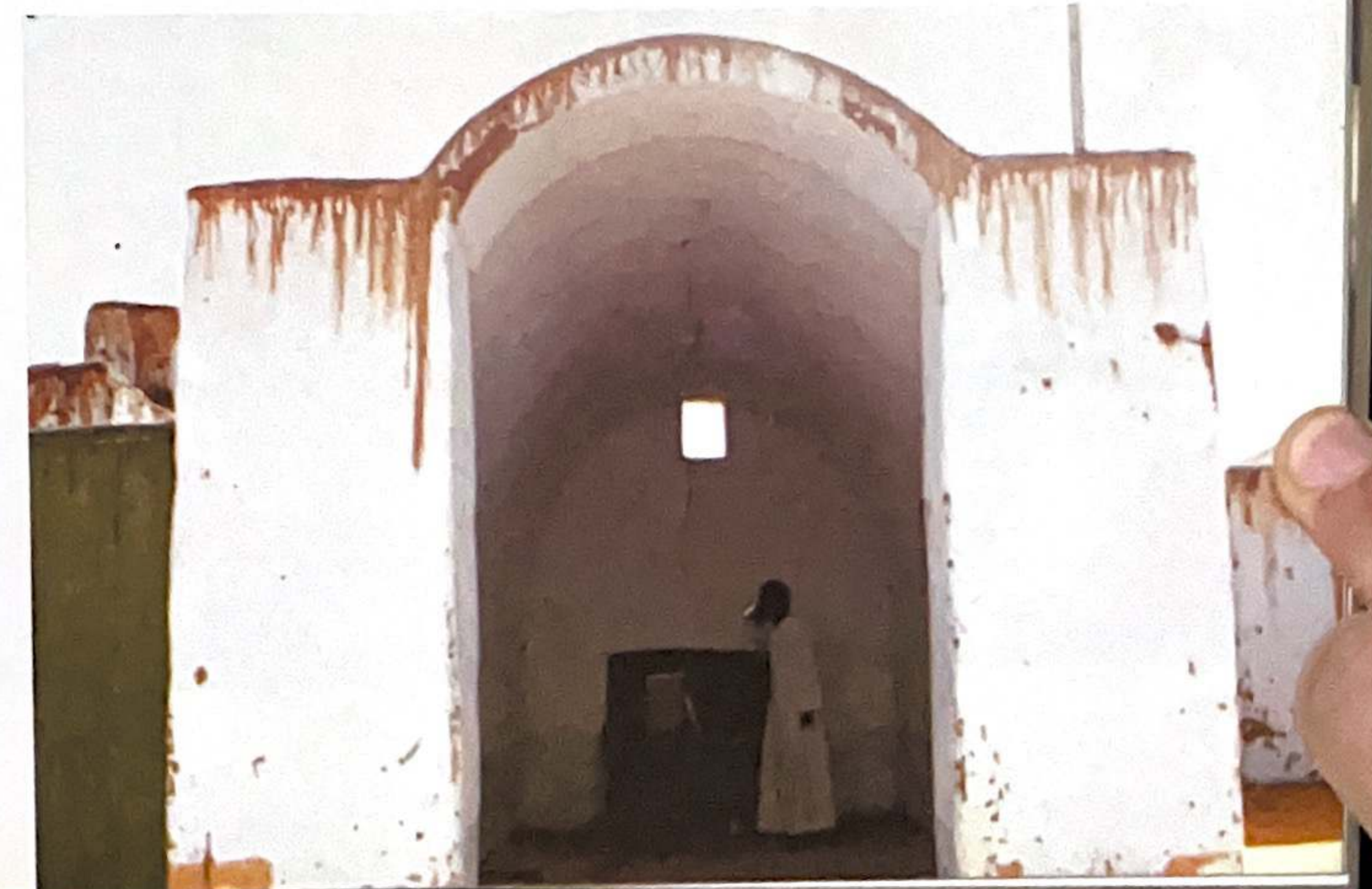
كذلك تقوم المرأة النوبية برشق أطباق صينية فوق المدخل وعلى الجدران ويفسر ذلك على أنه دليل على الكرم وحسن الضيافة عند النوبيين ، وعند الكثرات يفسر ذلك بأن هذه الأطباق تحمي سكان البيت من الحسد .. وإذا تعرضت هذه الأطباق للكسر فهى نذير سوء سوف يحدث للعائلة .. وإذا توفى أفراد الأسرة تنزع هذه الأطباق وتحطم ولا يوضع غيرها إلا بعد أكثر من عام .

وهكذا كان البيت النوبى يبدو للناظر إليه من بعيد كأنه لوحة فنية جميلة . وربما لاحظت فى شكل البيت النوبى بعض خصائص العمارة الفرعونية حيث الأكتاف المائلة تسد الحائط الرأسى من الخارج تاركاً فراغا فيما بينها يستغل فى عمل مصطبة أسفل الجدران خارج البيت يجلس عليها النوبى وهو وضيوفه ، ليستمتعوا بنسيمات الهواء أو بشمس الشتاء .

وإذا ما انتقلنا الى قرى وادى النيل الممتدة على ضفتى النيل سواء فى الوجه القبلى أو البحرى نجد أن المهنة الرئيسية لأغلبية السكان هى الزراعة ، ولذا نجد مجتمع القرية مجتمعاً مستقراً .. والأسرة التى تمثل النواة الأولى فى هذا المجتمع بمستوياته المختلفة تنمو فى ظل عقائد وعادات وتقاليد ، فنجد أن أفراد الأسرة شديداً الترابط والتماسك ويبدأ ذلك بالزواج من الأقارب ويضم الأبناء المتزوجون إلى مسكن الأسرة ويكبر المسكن ويتسع مع زيادة عدد أفراد الأسرة ، وحتى إذا انفصلت بعض الأسر الصغيرة عن البيت الكبير فيكون ذلك فى مساكن مجاورة له حيث الكل يساعد فى العمل ويتحملون معا أعباء المعيشة فيشكلون وحدة اقتصادية واحدة .

ويشتهر المجتمع فى القرية بالبساطة وعدم التكلف ويتفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة به فيستخدم ما جادت به الطبيعة فى بناء مسكنه وتأثيثه فيستخدم الطين فى البناء بعد خلطه بالتبن وصبه فى قوالب أو يستخدم طريقة المداميك فى البناء ويسقف منزله بفلوق النخيل ويغطيها بجريدة وتصنع الأبواب والشبابيك من أخشاب أشجار الكازورينا كما يستخدم نفس الخامات تقريبا فى تأثيث مسكنه .

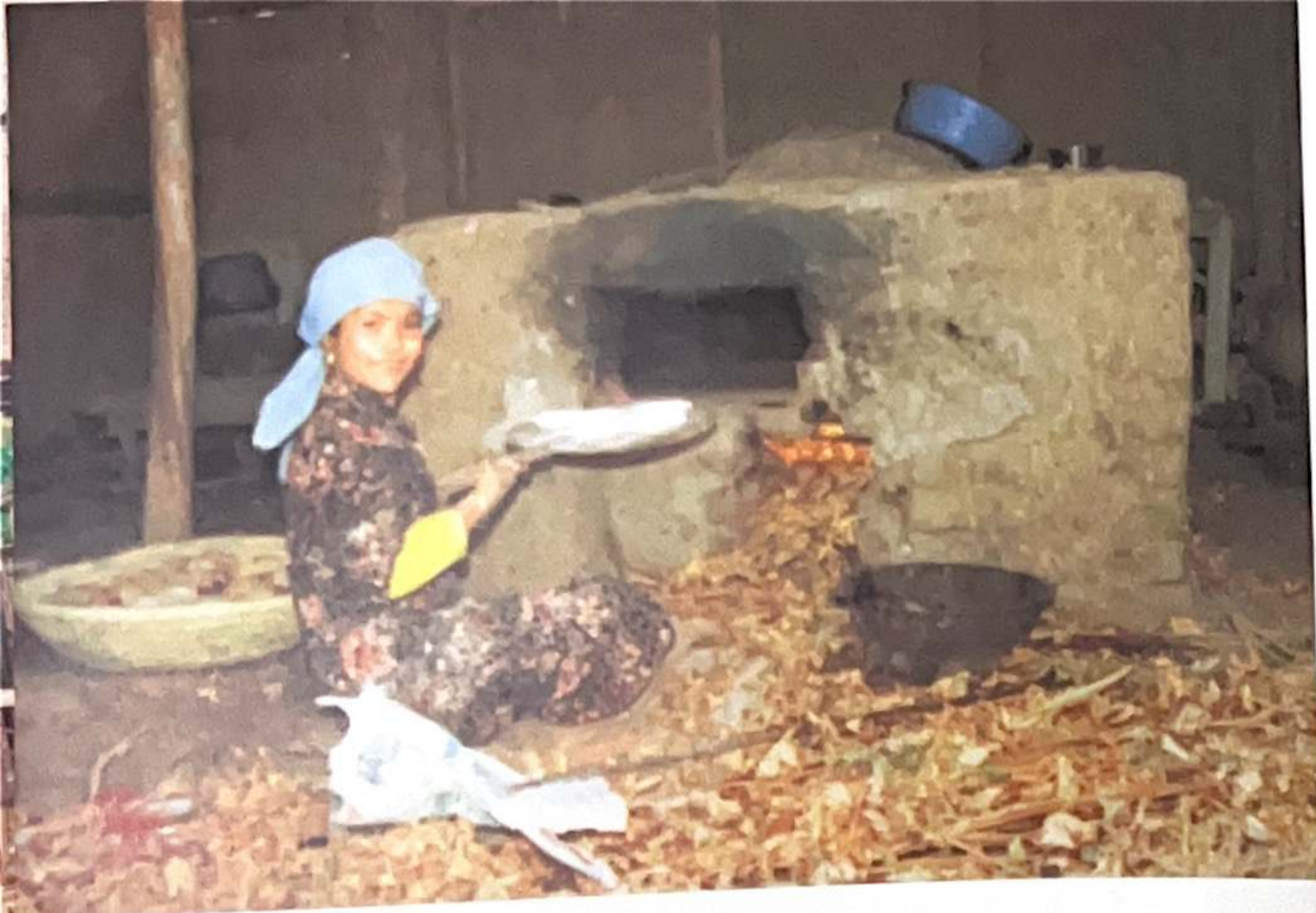
يتكون المسكن فى الوجه القبلى من مدخل يفتح عليه حجرة خاصة باستقبال الضيوف هى (المنذرة) وفى الغالب يكون لها باب عمارة النوبة من الداخل



تحرص السيدة النوبية على تزيين البيت والمفرد بالأطباق والمنسوجات

جلسة .. وحديث فى بيت نوبى ويرى الأطباق والحصى من سف النخيل





غيز العيش في القرن النوى

أسفلها بالكوتون ويستخدم لحفظ قدور السمن والجبن ومقاطف الخبز وغيرها .

الصفة :

تبنى الصفة في الحجرات الخاصة بالتخزين وخاصة في محافظة المنيا وتستخدم لحفظ الخبز حيث يوضع في صفوف متراسة رأسية ويقل عليه ياب خشى وتكون الصفة من طابقين العلوى لحفظ الخبز واسفل يستخدم لتربية الطيور والأرانب أما أعلى الصفة فيستخدم كرف كبير يوضع عليه بعض أدوات المنزل وهي مأخوذة من الطراز التركى حيث تصنع من الرخام وتزين بقطع الرخام الصغيرة (الخردة) ومازلنا نشاهد هذه الصفة في بعض المنازل الأثرية منها بيت السحيمي .

دولاب الحائط :

يكون دولاب الحائط على هيئة خورنق مستطيل بالجدار و « دلفتان » من الخشب وعدد من الأرفف الخشبية ويستخدم لحفظ الملابس .

الخورنقات :

تجاويف غائرة في الجدران تسمى الخورنقات على شكل مربعات أو مستطيلات وتستخدم في أغراض كثيرة فأما الموجودة في أعلى الجدار فتستخدم لوضع أدوات الإضاءة ولتربية الحمام . أما الخورنقات الموجودة في مستوى القامة فتستخدم لحفظ بعض الأدوات

الدكة القديمة والأدوات الحديثة تزحف على النوبة الجديدة



آخر على الخارج يدخل منه الزوار حيث إن الأسرة في الوجه القبلى شديدة التحسك بتعاليم الدين والتقاليد ، فالمندرة دائما في مدخل البيت بعيدة عن باقي الحجرات الأخرى حتى لا يرى من فيها أو من يدخلها من الداخل من النساء . ويمتد المدخل ، ليؤدى الى فناء سماوى يفتح على باقى حجرات المسكن مثل حجرة المعيشة وحجرة أو أكثر للنوم ومخزن وفي بعض الأحيان غرفة للخيز وإذا كان المسكن من طابقين تخصص غرفة الطابق العلوى للنوم وتسمى في هذه الحالة في محافظة أسيوط وسوهاج بالقصر .

أما بالنسبة لتأثيث المسكن فقد كان المتعارف عليه سواء في الوجه القبلى أو البحرى أن أهل العروس لا يقدمون لها من أثاث المسكن سوى صندوق العروسة ولحاف ووسادة وبرش أو حصيرة أو كليم من الصوف وبعد أن تستقر العروس في بيت الزوجية تقوم بتكملة ما تحتاجه لتأثيث مسكنها بنفسها مستخدمة في ذلك الخامات البنية . ونلاحظ ارتباطا بين المبنى المعمارى والأثاث الداخلى وخاصة الأثاث الثابت والذي يبدو كشكل نحى داخل المبنى المعمارى وكذلك تبدأ في تزويد مسكنها ببعض قطع الأثاث الأخرى المصنوعة من جريد النخيل أو الأخشاب أو المعادن وذلك حسب مستوى الأسرة المادى .

ويتمثل أثاث المسكن في معظم مساكن قرى الوجه القبلى في أثاث ثابت وأثاث متحرك يصنع معظمه من الطين والأثاث الثابت يشتمل على :

الحاصل :

يبنى الحاصل في جانب أحد الجدران بالفناء وله باب خشى صغير نيبا أسفل الجدار وقد كانت تستخدمه الأسر الفقيرة للنوم وخاصة في فصل الشتاء حيث لا تمتلك من الأغصية ما يقيها من البرد وتفرش أرضيته بالقش أو يبرش من سعف النخيل ويوجد بأعلى الحاصل فتحة مستديرة للتهوية أما الآن فيستخدم الحاصل لتربية الحيوانات المنزلية الصغيرة كالماعز والأرانب .

المصطبة :

تبنى المصطبة من قوالب الطوب اللبن وتغطى بطبقة من ملاط الطين وللمصطبة عدة استعمالات فإذا بُنيت خارج البيت كانت للجلوس عليها في شمس الظهيرة شتاء وفي الهواء الطلق في ظل الجدار أو في المساء صيفا وإذا ما بُنيت داخل المندرة أو غرف المعيشة استخدمت للجلوس عليها كأرائك ، وإذا بُنيت في غرف النوم (وتكون في هذه الحالة منسقة وعريضة) فتخصص للنوم كإبرة وتفرش بالحصر أو الأكلمة الصوفية أو مفروشات تنج من قصاصيص الأقمشة وتوضع عليها وسائد ومساند محشوة بالقطن وقد تطورت المصطبة بتجريف أسفلها وتسلج مسطحها بأعواد الجريد ويسمى التجويف

المنزلية كالأطباق والطواجن والأواني وغيرها ، وأسفل الجدران تستخدم لتربية الطيور وتسمى هذه الخورنقات طاقة أو كنا أوبنية . الأوراق المهمة والنقود وغيرها وتقل بقل حديدى وهي تشبه الخزنة .

الأرفف :

تبنى الأرفف في الجدران من مادة الطين المخلوط بالطين وتكون حافته الخارجية بارزة لأعلى ويحفظ على الرف بعض الأدوات مثل الملاعن والسكاكين والزجاجات وغيرها وتسمى في محافظة قنا حردوب وفي محافظة سوهاج سرداب .

الصوامع الثابتة (الدوار) :

وتبنى الصوامع الثابتة ملاصقة للجدران في غرفة التخزين أو في جانب من الفناء . وهي على شكل أسطوانى أو متواز مسطوح ويعملوها خورنق ويكثر استخدامها في محافظة سوهاج وتعمل في حفظ الغلال والحبوب ، وتبنى من خامات الطين المخلوط بالطين والمرارة في الوجه القبلى على درجة من المهارة في عمل الصوامع فهي تشكل الصومعة بحيث تسع لمقدار معين من الغلال سواء كيل أو اثنتين أو أكثر وتملا الصومعة من فتحة أعلاها . ثم تسد بالطين بعد ملئها وعند الاستعمال تفتح من أسفلها وتأخذ الكمية المطلوبة ثم تُسد مرة أخرى وهذه الطريقة تحفظ الحبوب من التسوس ، أما الخورنق الموجود أعلى

الفرن :

يبنى الفرن في غرفة الخبز أو في الفناء ويبنى بطريقة المداميك وهو يشبه القبة وتثبت في منتصفه بلاطة مستديرة من الفخار أو الصاج وله فتحتان إحدهما أسفل البلاطة لوضع الوقود وإشعاله والفتحة الأخرى أعلى البلاطة لرص الخبز أو طواجن الطعام كما توجد فتحة صغيرة أعلى الفرن لخروج الدخان .

الكانون الثابت :

يبنى الكانون الثابت بنفس طريقة الفرن بواسطة المداميك ويكون له فتحة من أسفل لوضع الوقود وفتحة من أعلى لتوضع عليها أواني



ابواب ورسوم على جدران من الطوب التي وفي أسفل المصطبة بجوار المدخل الخارجي للبيت



الطعام ويمكن أن تُبنى عدة كوابين متجاورة لوضع أكثر من إناء عليها لطهي الطعام ، أو يكون للكانون عدة فتحات .

الهواية :

تبنى الهواية ملاصقة للكانون وهي عبارة عن حوض كبير مرتفع ترص عليه الأواني بعد غسلها لتجف بفعل الحرارة الناتجة عن الكانون ويسهل لربة البيت تناولها أثناء إعداد الطعام .

العلاقة :

العلاقة جريدة نخيل أو حبل مجدول من لوف النخيل ويثبت بين جدارين متجاورين ليعلق عليها الملابس .

المثبت :

المثبت عبارة عن قطعتين من جريد النخيل السميك من جهة قاعدة الجريدة أو قطعتي حديد ومغروستين متقابلتين في الجدار لتوضع عليه الألحفة والبطاطين مطوية أثناء النهار .

وهكذا نجد أن الزوجة تقوم بتأثيث مسكنها مستخدمة خامه الطين أو الطفلة حيث لا يكلفها ذلك سوى الجهد والوقت . . أما إذا كان المستوى المعاش للأسرة أكثر يسرا فإنها تزيد في مسكنها بعض قطع الأثاث المصنوع من خامات أخرى مثل جريد النخيل أو الأخشاب أو المعادن مثل الحديد والنحاس . ومن هذه الأنواع :

أثاث من جريد النخيل :

هناك كثير من الأسر التي تستخدم الأُسرة والكراسي والمناضد المصنوعة من جريد النخيل كما يقبل على استخدام هذا النوع من الأثاث الطلبة الذين يسكنون بعيدا عن قراهم بجانب الدور التي يتلقون فيها العلم . . كما يستخدم الجريد في عمل الأقفاص التي تربي فيها الطيور والمطابخ التي تستخدم عند عمل الخبز .

الأثاث المعدني :

ويتنثل الأثاث المعدني في الأسرة الحديدية والنحاسية وبعض مكملات الأثاث مثل حمالة لزيير أو العلاقة التي تعلق بواسطة حبال في السقف ، ليوضع عليها أواني الطعام بعيدا عن الحيوانات المنزلية والطيور .

الأسرة الحديدية :

ويسمى السرير الحديد حسب قطر أعمدته فهناك سرير حديد بوصة أو بوصة ونصف أو سرير « اثنين بوصة » وهكذا ، وتطلى الأسرة الحديدية باللون الأسود أو الأزرق الفاتح ويزين بكثير من الحليات النحاسية وكلما زاد سمك أعمدته وكثرت حلياته كلما ارتفع ثمنه .

ويتكون السرير من أربعة أعمدة ويثبت شبك واجهة السرير بالعمودين الأماميين ويظهر السرير بالعمودين الخلفيين وتثبت أعمدة الواجهة الظهر بواسطة عارضة حديد بين كل عمودين تسمى فخذ

السرير ويوضع فوق كل من العارضتين المله الخشبية وتتكون من عارضتين خشبيتين لهما أرجل مخروطية تثبت على العوارض الحديدية وطرفها مفر على شكل نصف دائرة يلتف حول العمود وتسمى أرجل الملة. والعارضة لها إفريز داخلي ويثبت بين العارضتين ألواح خشبية بعرض السرير وتسمى ألواح الملة ويربط بين أعمدة السرير الأربعة أسياخ تنتهي بحلقات تثبت في مسامير بارزة أعلى العمود ويزين أعلى العمود بعد ذلك بحليات متفخة لها شكل مخروطي مدرج وتسمى عسكرى السرير، كذلك يوجد في منتصف العمود حلقة أخرى تسمى كويته.

كما تحلى الأسياخ الحديدية التي تكون شبك السرير بمرامق نحاسية بينها دوائر تسمى كحكة وكذلك يوجد وسط ظهر السرير دائرة نحاسية بداخلها مرآة تسمى قوة ويغرض السرير بوضع حشوات من القطن على الملة الخشبية وتغطي بملاءات قطنية تكون مطرزة في بعض الأحيان وفي الشتاء يمكن وضع بطانية فوق الملاءة وتستخدم الوسائد المحشوة بالقطن كما يلف حول الأسياخ التي تربط الأعمدة من أعلى دائر من الدانتيل أو من الأقمشة القطنية وبعض الأستر تستخدم الناموسية وهي من التل وتغطي السرير بالكامل لتحمي النائم من الناموس كذلك يستخدم البعض دائر القطن المطرز حول الجزء السفلي من السرير ويسمى ملاكوف.

الأسيرة النحاسية :

تشبه الأسيرة الحديدية في تكوينها وتختلف في بعض الأحيان في شكل الأعمدة فمنها قطاع مربع أو أن يأخذ الشكل الحلزوني في بعض أجزائه كما تكثر الحلقات النحاسية والبرامق وتزين ببعض الحلقات النحاسية المصبوبة على شكل فروع وأوراق نباتية وزهور أو طيور أو ملائكة، وتفرش وتغطي بنفس طريقة الأسرة الحديدية.

أما الأثاث الخشبي الذي يستخدم في تلك المناطق والذي يصنع من خشب الكازورينا والصفصاف والكافور أو خشب الموسكى فيتمثل في :

الصندوق :

ويعد الصندوق أكثر أثاث المنزل شيوعا في البيت المصري عموما منذ القدم وهو بسيط التراكيب ويستخدم في حفظ الملابس وأدوات الزينة وغيرها فمنه صندوق العروسة والصندوق العادى . وتصنع هذه الصناديق من أخشاب الصفصاف أو الكازورينا وبعضها يكون غطاءه مسطحا وبعضها مقصبا ويصنع بأحجام مختلفة ويسمى حسب مقاسات طوله . ونلاحظ في شكل الصندوق المستخدم حاليا بعض خصائص الصندوق الفرعونى إلا أن هذا مزخرف ومطعم بالعاج والأبنوس وملقم بالأحجار الكريمة . أما صندوق العروسة الحالي فيطس من الداخل والخارج بالورق ويخرف بالصيغة الحمراء الوردية بخطوط هندسية

ووحيدات على شكل زهور ونباتات وطيور كما يحلى غطاء الصندوق وجوانبه وحول حوافه بشرائط معدنية مفصصة ومزينة بثقوب صغيرة متراصة أو أشكال هندسية هذا بالنسبة لصندوق العروسة أو صندوق الملابس ، أما الصندوق السحارة فهو صندوق كبير الحجم مغطى غطاء علوى يُفتح من قرصة الصندوق العلوية أو من الواج وهذا الصندوق نادرا ما يخرف ويستخدم في حفظ السكر والأرز والشاي وغيرها من تموين البيت .

الدكة :

تعتبر الدكة نوعا من الأرائك المستخدمة حاليا في معظم الوجه القبلى حيث تستخدم للجلوس عليها في غرف (المتلة) وغرف المعيشة كما تستخدم في حجرات النوم كإحدى دكتين متقابلتين وتوضع عليهما حاشية قطنية تغطي بملاءة كـ الوسائد المحشوة بالقطن ويعتبرونه مكان نوم أمين بالنسبة حيث إنه سرير محاط بمسند وظهري الدكتين مثل السياج حيث ومسند الدكة يكونان دائما على ارتفاع واحد وقوائم الدكة مخروطية وتنتهى في بعض الأحيان بحلقة على شكل كرة أو مسند.

وحاليا تدهن الدكة بالللكية الأصفر أو الأخضر أو الأزرق وإذا ما استخدمت للجلوس ، فتغطي بالكليم أو السجاد المصنوع من قصاصات الأقمشة .

كرسى الطعام :

كرسى الطعام عبارة عن منضدة صغيرة لا تزيد فرصتها ٥٠×٥٠ سم وارتفاعها لا يزيد عن ٤٠ سم وتستخدم بكثرة في محافظة أسيوط وسوهاج ولا يكاد يخلو بيت منها وتستخدم لوضع صينية الطعام عليها عند الأكل .

الطبلية :

الطبلية عبارة عن منضدة منخفضة وتكون فرصتها دائما مستديرة ومساحتها مختلفة منها الصغير والكبير وتثبت فرصتها على أربع أرجل مخروطية وارتفاعها لا يزيد عن ٣٠ سم وتستخدم لتناول الطعام عليها أو لإعداد وتجهيز الخضروات عليها قبل الطهي وكذلك لفرد عجائن الفطائر عليها بواسطة عصا أسطوانية مدببة الطرفين تسمى شابة . كما يستخدمها الأطفال الصغار لوضع كتبهم عليها أثناء استذكار دروسهم وهم جالسون على الأرض حولها .

المنضدة :

هي مناضد مرتفعة ذات قرصة مستطيلة أو مربعة وتستخدم في عدة أغراض مثل تناول الطعام عليها أو استذكار الدروس كما تستخدم لوضع الموائد عليها وأواني الأطعمة وفي هذه الحالة تكون ذات أدرج مثبتة أسفل فرصتها لحفظ الملاعق والسكاكين وغيرها من أدوات المطبخ

الصغيرة وتدهن هذه المناضد باللون الأخضر أو الأصفر أو الأزرق الفاتح وإذا كانت ضمن أثاث مسكن عروس جديدة فتلون بالألوان الوردية الحمراء والصفراء على شكل تجازيع الأخشاب .

الكتب الاسطانبولى :

يبدو أن تلك الأرائك سميت بالكتب الاسطانبولى نسبة الى ما كان يستخدمه الأتراك في مصر في منازلهم حيث ذكر المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين في كتابه « المصريين المحدثون شمائلهم وعاداتهم » والذي وصف فيه ما تحتويه غرفة التخابوش وهي ضمن غرف الاستقبال حيث كانوا يستخدمون أرائك خشبية مستطيلة بدون ظهر أو مسند ترص على جانب واحد أو جانبيين أو حول ثلاثة جوانب من الغرف حيث كانت هذه الغرفة بالدور الأرضى وذات واجهة مكشوفة أى لها ثلاثة جدران فقط . وشكل هذه الأرائك يتقارب مع شكل الكتب الاسطانبولى حيث أنها بدون ظهر أو مسند اما ما طرا عليها حاليا هو تزويد تلك الكتب بقاع أسفل القرصة لاستخدامها في أغراض التخزين حيث زودت القرصة العلوية أو واجهة الكتب « بدلفة » تغلق على ما بداخلها وتسمى في هذه الحالة كبة بسحارة وتخزن فيها المفروشات والملابس عند عدم استخدامها في فصول السنة المختلفة .

البوريه :

يمكن اعتبار كلمة بوريه تحوير لكلمة مكتب باللغة الفرنسية وخاصة وأن البوريه يتكون من عدد من الأدرج مثله في ذلك مثل المكتب الذى يتكون أيضا من أدرج .

والبوريه عبارة عن قطعة أثاث مكونة من أربعة أدرج فوق بعضها رأسيا وتوضع فوقها مرآة في بعض الأحيان وتدهن باللون الأصفر وتجزع باللون الأحمر الوردى على شكل سمار الأخشاب كما يلون في بعض الأحيان باللون البنى .

ويستخدم البوريه في حفظ الملابس وأدوات الزينة الخاصة بالزوجة .

الدولاب :

أصبحت الأسر حاليا تستخدم الدوليب الخشبية لحفظ الملابس بدلا من دولاب الحائط ويكون الدولاب ذو « دلفة » واحدة أو أكثر . والدولاب ذو « الدلفة » الواحدة تكون هذه « الدلفة » عريضة وأسفلها درج أو اثنتان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » أو الثلاثة « دلف » ويزود في بعض الأحيان بأدرج من أسفل أو من الداخل وكثيرا ما يزدود الدولاب من الداخل أو الخارج بالمرايا التي تثبت على « الدلف » . والدولاب الذى يخرف بالأويما يسمى بالدولاب العربى أما الدولاب العادى غير المزخرف يسمى أمريكانى ، وهذه التسمية شائعة بين صائغى الأثاث في الوجه القبلى .

وحاليا أصبحت كثير من الأسر تقوم بهدم منازلها المبنية من الطوب اللبن وإقامة المباني الخرسانية المسلحة وتؤثت هذه المساكن بالأثاث الحديث والمصنع أغلبه من الأخشاب وذلك لمجرد التقليد وكنع من الشامى .

لا يختلف المسكن وتأثيته في الوجه البحرى كثيرا عن الوجه القبلى فالمسكن في الوجه البحرى مكون من نفس الوحدات ولا يزيد عليها سوى حجرة شتوية بنى بالدور الأرضى وينى بها قرن يشغل عرض الغرفة كلها من الجدار للجدار وسطحه العلوى مسطح فيكون القرن بمثابة مصطبة كبيرة وقبل النوم يوقد القرن لتدفئة الغرفة ويغرض على سطح القرن حصيرة أو كليم للنوم عليه للتمتع بالدفء في أيام الشتاء القارس .

وتختلف سميات وحدات المسكن في الوجه البحرى وكذلك الأثاث ومكملاته عن الوجهى القبلى كما يمكن أن تختلف بعض السميات من محافظة لأخرى كذلك يمكن أن تختلف خامه تصنيع بعض مكملات الأثاث فمثلا يستخدم لحفظ حاجات المسكن في الوجه القبلى من خوص النخيل مثل المراجلين والققف والمقاطف وغيرها .

ولكن في الوجه البحرى يستخدم البوص بعد تشفيه في عمل أسبه تستخدم لنفس الغرض وكذلك تستخدم عيدان نبات الحنة في عمل المشنات والأسبه والقطاعات وهي خاصة بترية الكتاكيت .

ولا يخلو بيت من بيوت الوجه البحرى من برج أو أكثر لتربية الحمام .

المسكن الشعبى في المدينة :

أما الطبقات الدنيا في محافظة القاهرة فقد كانوا يؤثثون مساكنهم حسب عدد الغرف التى يعيشون فيها سواء كانت حجرة واحدة أو أكثر حيث يضعون فيها كل ما يخدم أنشطتهم اليومية - فللنوم تستخدم الأسيرة الحديدية ذات الأعمدة وتكون مطلية باللون الأسود وتسمى هذه الأسيرة حسب نخانة أعمدتها تسمى سرير بوصة اثنتين ، ويربط بين أعمدة هذه الأسيرة أسياخ حديدية ويعلو كل عمود غطاء نحاسى يسمى عسكرى السرير وهناك بعض الأسيرة الحديدية ذات أعمدة قصيرة وتكون مطلية باللون الأزرق (اللبى الفاتح أو الأخضر الفاتح) (فسقى) . والأسيرة الحديدية عموما واجهتها وظهرها عبارة عن أسياخ وقوائم مزخرفة وبعض الحلقات النحاسية .

وكانت الأسر الميسورة الحال تستخدم الأسيرة النحاسية ذات الأعمدة مربعة القاعدة ويربط بين هذه الأعمدة كورنيش نحاسى مزخرف أو بأسياخ نحاسية وواجهة السرير وظهره مزخرف بقوائم وحليات نحاسية ومرابات على شكل دوائر تحيط بها حلقات نحاسية

أو تماثيل تمثل أشكال الملائكة ويعلم الأعمدة حليات نحاسية وهي العساكر مثل الأسرة الحديدية وكانت هذه الأسرة مرتفعة كثيراً عن الأرض فقد كان سائداً أنه كلما علا السرير وارتفع عن الأرض كان ذلك دليلاً على الثراء والرفق حتى إنهم كانوا يضعون جزءاً درجياً من الخشب للصعود على السرير .

وسواء كان السرير من الحديد أم النحاس فُيلف حول الأعمدة والأسياخ من أعلى دائر من الدانتيل أو القماش المطرز بالخياط الملونة وملة السرير من الخشب ويوضع فوقها المرتبة المحشوة بالقطن ووسادة أو اثنين وتغطي بالملايات المحلاوى أو المطرزة مثل الدائر العلوى ويلف حول أرجل السرير من أسفل دائر آخر مطرز بنفس الطريقة يسمى الملاكوف ويركب فوق السرير التاموسية وهي من التل وتوضع من فوق الأعمدة وتعقد من الوسط وتتدلى حول السرير من جميع الجهات حتى تمنع دخول التاموس أو الذباب إلى التامنين .

ويستخدم الألحفة والدرايات في الغطاء والدراية عبارة عن لحاف محشو بالقطن وهي من أقمشة الساتان اللامع ولها كرايش من الجانبين وحالياً تستخدم الأسرة الخشبية في معظم المنازل بالقاهرة والمدن الكبرى وذلك لسهولة الصعود إليها والهبوط منها وكذلك لسهولة فرشها وتنسيقها ولا يحتاج إلى دائر علوى ولا إلى ملاكوف فهي تغطي بملاءة محلاوى أو ملاءة من التل المطرز بالخياط الملونة . ويعلم ظهر السرير بـ«لثكانة» يتدلى منها ستارتان على جانبي السرير من الخلف وتكونان من نفس نوع الملاءة .

ولحفظ الملابس يستخدم الصوان (الدولاب) ويوجد منه عدة أنواع منها الدولاب ذو «الدلفة» الواحدة وتكون عريضة ومغطاة بمرآة من الخارج في معظم الأحيان أو من الداخل وأسفلها درج لحفظ الأكواب والأطباق والملاعق وغيرها أو لحفظ القوط وملاءات الأبيرة .

وهناك الدولاب ذو «الدلفتين» وفي أغلب الأحيان يكون بين «الدلفتين» جزء مسطح به حلية بها مرآة يضاوية الشكل وأسفل «الدلفتين» درج أو درجان وهناك الدولاب ذو «الدلفتين» وبينهما يوجد من أعلى إلى أسفل فتريئة لها «دلفتان» من الزجاج وأسفلها خورنق وأسفلها ثلاثة أدراج وهذا النوع يسمى الدولاب البيانو .

أما تخزين مثونة المنزل من أرز وسمن وسكر وغيرها فيستخدم لذلك الصندوق الخشبي المزخرف بالشناير الصفيح والمسامير .

وإذا خصصت حجرة لاستقبال الضيوف وتسمى حجرة المسافرين ، أو ركن من حجرة يستخدم لذلك الكتبة الإسطنبولي (أريكة) وتصنع من الخشب الموسكى ولها أربع أرجل مخروطية يحيط بها من جميع الجوانب والسطح ألواح خشبية طويلة وبعضها تسمى كتبة صحارة حيث يصنع لها قاع من الخشب وتصنع له «دلفة» في السطح العلوى أو واجهة الأريكة وتصنع لها سقافة بقلل حيث يخزن فيها متاع

البيت أو الملابس الشتوية في الصيف أو الصيف في الشتاء

وتُغطى هذه الأريكة بمرتبة محشوة بالقطن ويوضع عليها مسند يسندان على الحائط ووسادتان توضعان في وسط الأريكة وهذا نوع من الكتب الإسطنبولي يسمى «مدبس» أي تُنجد حول الأجزاء بالقطن ويغطي بقماش الجوت ويدبس بواسطة مسامير التنجيد ذا الرؤوس المستديرة المححدة النحاسية ويصنع للمرتبة والمساند والوسادة الخاصة بها أغطية من نفس نوع الجوت كما يستخدم أيضاً المكان المخصص لاستقبال الضيوف الكراسي الخيزران ويوجد من أنواع كثيرة وتسمى حسب التشكيل الذي يتكون منه الظهر الكرسي والأرجل فمنها كرسي عثمانى بعرايس وشريحة وقمقم وكريسي بصلو ربة الجمل وكريسي بسوست . وهناك الكرسي ذو القاعدة والظهر المجدولين بالقش . ولتناول الطعام تستخدم في أغلب الأحيان الطبل الخشبية وبعد تناوله يضعون الطبلية أسفل السرير حتى لا تأخذ حيزاً من الغرفة وبعض الأسر تستخدم المناضد الصغيرة وتسمى ترايزة وهي مستديرة في أغلب الأحيان فها هي التطوير لأرجل الطبلية حيث ارتفعت أكثر عن الأرض ليستخدمه الجالسون على الكراسي والأرائك البعض يستخدم مع هذه المنضدة منضدة أخرى أو اثنتين أصغر حجماً ولكنها بنفس الارتفاع وتقدم عليها المشروبات وتسمى طقطوقة .

أما الأرضيات فكانت تفرش بالحصى أما الأسر الموسرة فكانت تستخدم فلقه البساط وهو نوع من السجاد الصوف الخفيف ويقص حسب المقاس المطلوب ويوضع فوقها شلت للجلوس وهي وسائد محشوة بقصاصات الأقمشة أو القطن أما الآن فاصبحوا يستخدمون الكلمة الصوفية أو السجاد القطنى .

أما للشرب فيستخدمون القلل الفخارية يضعونها في صينية من النحاس وتغطي بأغطية نحاسية والآن أصبحت تصنع من الألومنيوم أو البلاستيك وتوضع على قاعدة الشباك أو في مكان يصله تيار الهواء أو توضع خارج الشباك على قاعدة خشبية لها فتحات مستديرة توضع بها القلل تسمى كابولى .

أما بالنسبة للمكان الخاص بإعداد الطعام . فلما أن يكون في ركن بالحجرة أو في مكان خاص مثل المطبخ . فيوضع به منضدة مستطيلة لها درج أو اثنتان لحفظ الملاعق والسكاكين ويوضع فوقها وابلو والأواني .

وهناك النملية لحفظ الأطعمة وهي من الخشب أو الصاج ولها «دلف» من السلك لتهوية الطعام وعدم دخول الحشرات إليه ، كما توجد المطبخ التي يحفظ بها الأطباق بعد غسلها ، وأواني الطهى كانت تصنع من النحاس واستبدل الآن بالألومنيوم لرخص أسعارها ولأنها لا تحتاج إلى طلاء وهذه الأواني عبارة عن مجموعة من الحلل وطاسة وأنجر ولحوقى ، ويستخدم لطحن التوابل الجرن وهو من

الخشب ويده من الحديد أو الهون وهو من النحاس الأصفر لها مقاسات مختلفة .

أما أدوات الغسيل فهي عبارة عن طشت نحاس أو المونيم أو البلاستيك وكوز وكريسي خشبي منخفض ليجلس عليه من يقوم بعملية الغسيل .

التجمعات السكنية بمحافظة الوادى الجديد :

كان لوجود الصحراء الشاسعة والمياه الجوفية المتدفقة من العيون والآبار دور كبير في تقسيم مجتمع الواحات إلى عدد من القرى المعزولة كل منها عن الأخرى ويتبع كل قرية عدد من العزب التي تنتشر حولها تبعاً لإنتشار مصادر المياه .

وقد فرضت العيون والآبار مواقع الإقامة والتركيز السكاني في تلك المناطق وبمنظرة عامة لشكل الكتل البناية لمعظم القرى والعزب نجد أنها مقامة فوق تلال من الرمال المترامية على شكل هضاب مثل قرية القصر وقوط وتيرة وبلاط في الواحات الداخلة أو فوق توى ومباني قديمة قد دفنت تحت الرمال بفعل العواصف الرملية مثل قرية باريس والمكان البحري بالواحات الخارجة . ومثل قرية القلمون التي بنيت فوق أطلال قلعة قديمة وقرية بشندى العينية فوق العديد من المقابر الرومانية بالواحات الداخلة .

وقد بنيت التجمعات السكنية فوق تلك المناطق المرتفعة لتكون بمان من غزوات قبائل البربر من الغرب عن طريق درب الغبارى وهجمات الدراويش السودانيين عن طريق درب الأربعين جنوباً فالارتفاع يسهل لهم الرؤية والاستطلاع من بعد لبده الدفاع كما أن هذه القرى كانت تحاط بالأسوار العالية ذات الأبواب الضخمة التي يعلقونها مساء للحفاظ على خيراتهم وثرواتهم كذلك هندسة البناء وضيق الدروب المسقوفة والتواها وتعدد الأبواب الخشبية الضخمة التي تغلق هذه الدروب في المساء ووقت الشعور بالخطر كل ذلك بغرض الدفاع عن القرى .

ولقد كان لقرية باريس أربع طوابق تبعد كثيراً عن القرى وكانت كأبراج مراقبة لتنبيه السكان قبل وصول المهاجمين من الدراويش كما كانوا يسمونهم فيغلقون أبواب الدروب والمنازل .

ولقد كانت تلك القرى تبدو عن بعد كأنها قلاع شامخة محاطة بالأسوار وكذلك فإن وضع التجمعات السكنية في تلك الأماكن المرتفعة يحميها من العواصف الرملية ويحمي المباني من نشع المياه الجوفية كما يعمل على تلطيف الجو وتقليل شدة الحرارة .

وتمتاز مباني الواحات بأنها متلاصقة ومتجمعة في تكتل كبير فيبدو سطحها الأفقى العام أكبر بكثير من مسطح الفراغات التي تتخللها سواء كانت أبنية داخلية أو شوارع وخاصة أن الشوارع معظمها مسقوف

وكثير منها مبنى فوق أودار عليا خاصة قرية القصر الداخلة وهي البلدة الوحيدة بالوادي الجديد التي يصل عدد الطوابق في مساكنها إلى ثلاثة وأربعة طوابق كما أن الشوارع تأخذ تضاريس المكان وهي كثيرة الانحناءات وضيقة .

العناصر المعمارية للمباني وعناصر التصميم الداخلى بالوادي الجديد

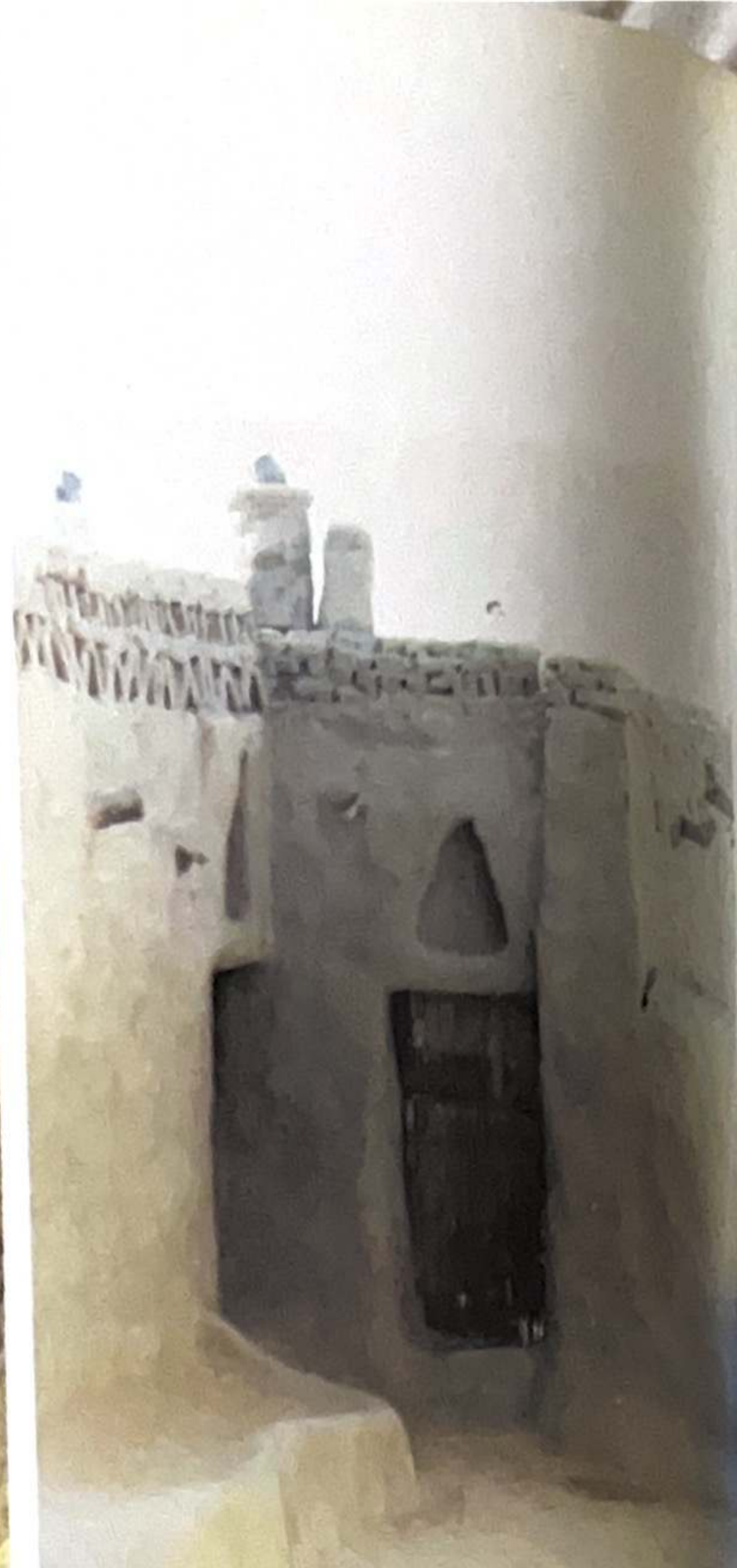
كانت معظم المباني في الوادي الجديد مكونة من طابق واحد ويمرور الوقت ومع تزايد السكان بزيادة عدد الأفراد في العائلات ، بدأ الأهالي في التوسع الرأسى في المساكن فأصبح البيت مكوناً من طابقين أو ثلاثة ، وفي قرية القصر ارتفعت بعض مبانيها إلى أربعة طوابق وكما ذكرنا فإن بيت العائلة الكبير يضم أكثر من مسكن وتختلف مساحة المساكن تبعاً للمستوى المادى للعائلة وكذلك لعدد أفرادها ولكن التقسيم الداخلى للبيوت كان متشابهاً وإن اختلفت المساحات .

تبدأ البيوت عادة بمصطبة خارجية بجانب باب المدخل وبطول جدار الواجهة وتستخدم للجلوس عليها في أوقات الفراغ أو ليسترخ عليها الضيوف الأعراب قبل أن يؤذن لهم بالدخول إذا لم يكن رب البيت موجوداً ويعلق بجانب الباب إناء فخارى يملأ بالماء كييل يشرب منه المارة ويسمى (علاوة) وبيت العائلة الكبير له باب ضخم يزخرف بالمسامير الحديدية ذات الرؤوس الكبيرة وهذه الأبواب لها أعتاب عريضة (توشيشة) عبارة عن جزع شجرة سنط ويستوى ويكتب عليه بعض الآيات القرآنية للتبرك بها واسم صاحب البيت ومن قام ببنائه ومن قام بعمل البوابة وتاريخ إتمامه ويعتبر ذلك كلافته تعلن من صاحب البيت وكلوحة تذكارية وإذا ما أدى أحد أفراد العائلة فريضة الحج فيكتب حول المدخل وفي إطارات على جدران الواجهة آيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأدعية الخاصة بهذه المناسبة كما يزخرف الواجهة بصور تمثل الكعبة المشرفة والمسجد الحرام وجموع المصلين وكذلك وسائل المواصلات المختلفة التي يستخدمها الحاج للوصول إلى الأماكن المقدسة من الجمل والطائرة والسفينة كذلك يستخدم في زخرفة الواجهة وحدات نباتية وزهور ، ويستخدم في تنفيذ ذلك الألوان الجيرية والصبغات .

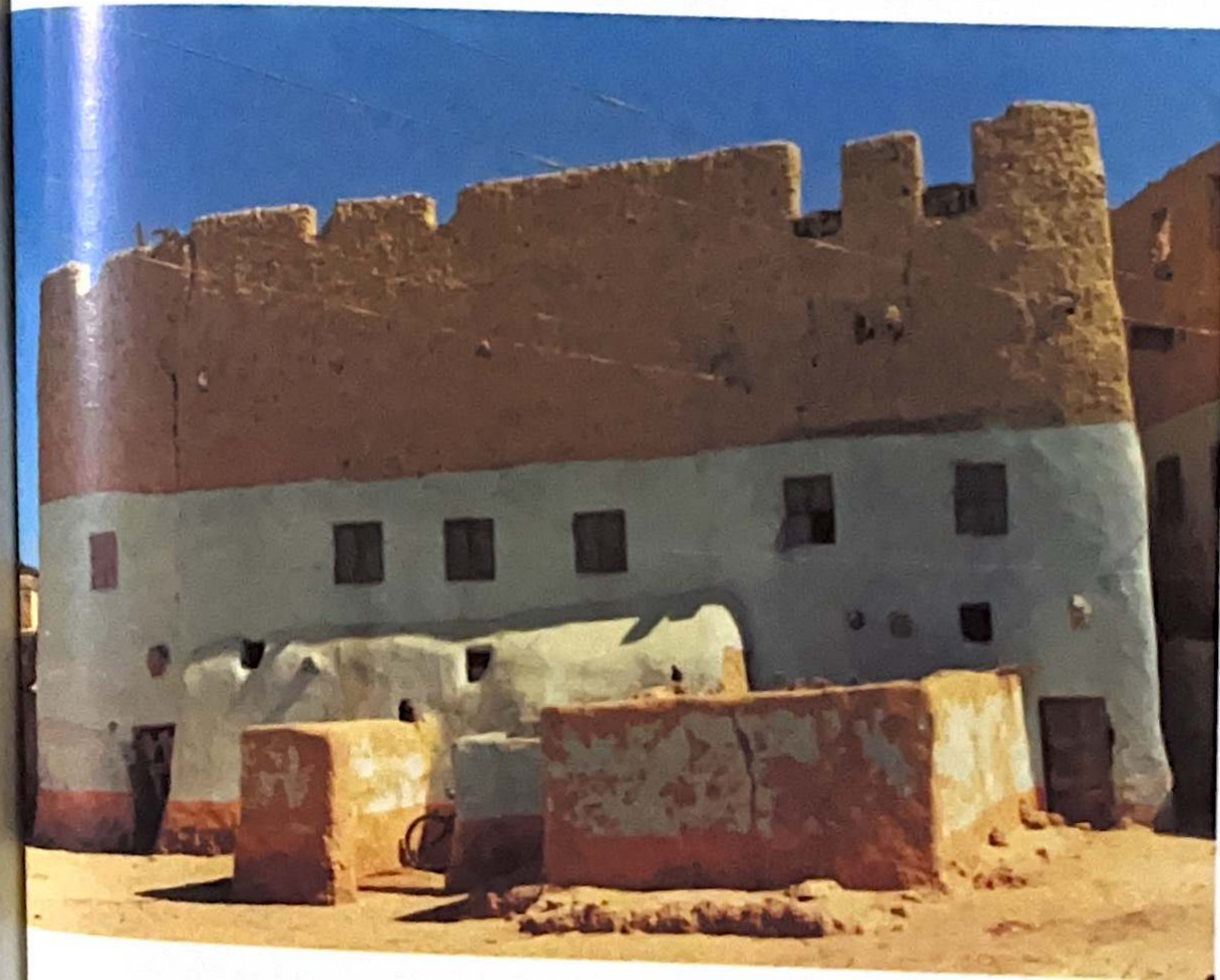
وهناك بعض المنازل يقوم أصحابها بلصق الأطباق الخزفية فوق أبوابها دلالة على كرم أصحاب البيت أو تبركا بالقمر حيث تشبهه في ذلك استدارته وبريقة . وقد اكتسب المصريون عامة هذه العادات عن أجدادهم الفراعنة فقد كان يكتب على أبواب المساكن لافتات تحمل جملاً مثل «المنزل الجميل» أو يكتب اسم الفرعون حيث كان يعتبره المصريون من الآلهة أو ابن الإله وكذلك يكتب اسم الحاكم إذا كان



عمارة (سيوة)



جدران من الطوب النى وطلاآت بيضاء من الجير (من مدينة سيوة)



الباب ومن أسفل فى قطعة خشب يثبت أسفلها بنعل حذاء قديم من الجلد السميك ، حتى لا يتآكل بسرعة ولكى لا يغوص البروز فى الأرض .

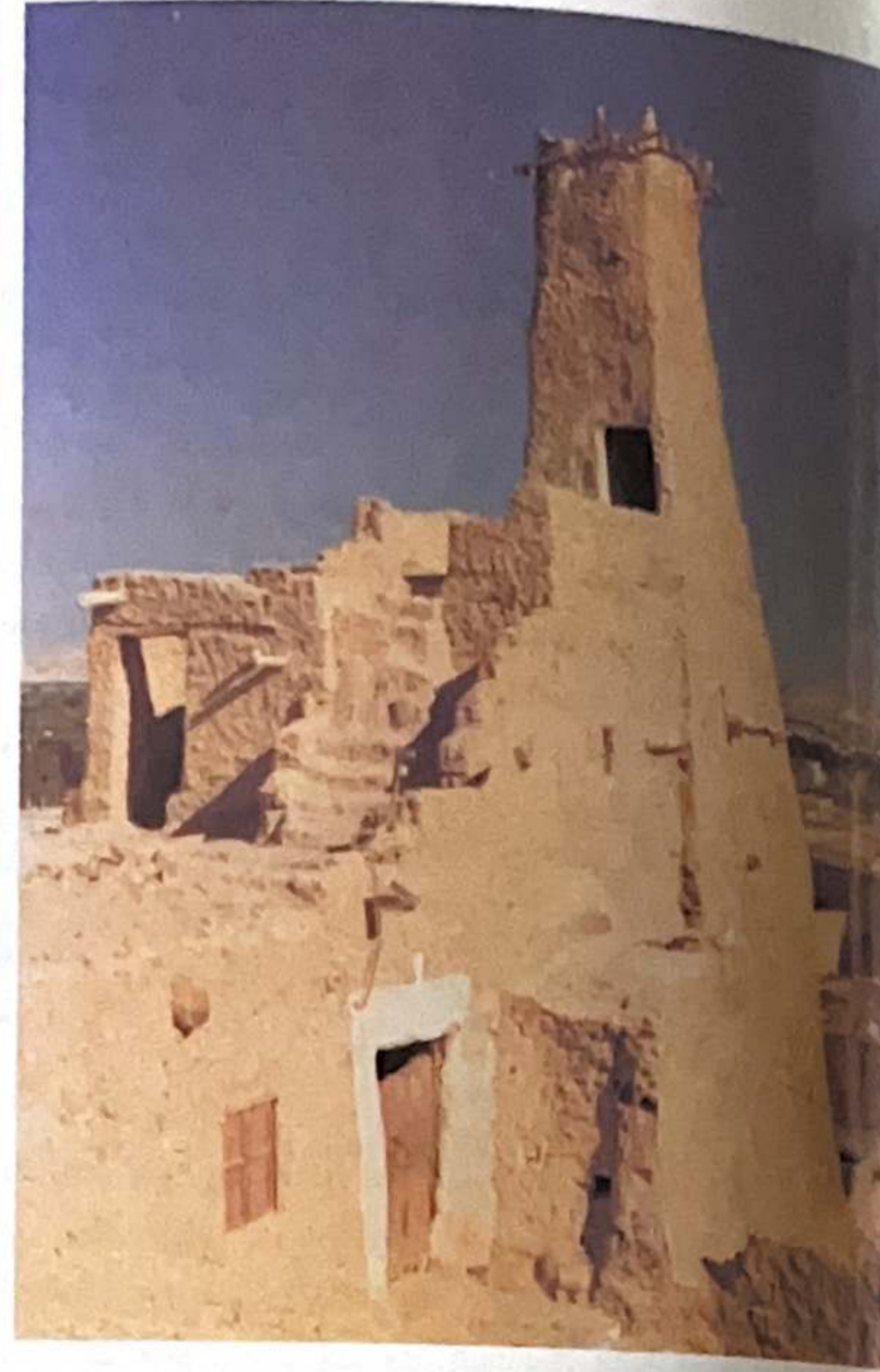
وجميع الأبواب فى قرى الوادى الجديد مكونة من « دلفة » واحدة ويستخدم لفتحها من الخارج القبة والمفتاح ومن الداخل السقطة وكلها مصنوعة من الخشب ولقد كان المسكن فى قرى الوادى الجديد يتكون من الداخل من جزأين رئيسيين :

الجزء الأول : يتكون من المدخل وقاعة الاستقبال والسقيفة والخزائن .

الجزء الثانى : يتكون من الفناء السماوى وغرف النوم والمعيشة والمطبخ ودورة المياه وتلحق به الخطائر .

صاحب البيت من عداد موظفيه كما يضعون رموزا كثيرة تحمل معنى الفأل الحسن . . . وإذا زار أصحاب البيت أحد المعابد فإن ذلك يكسبه فخرا وزهوا لأنه مكان مقدس فيسجل ذلك على مدخل بيته . . . أما باقى البيوت التى تخص باقى الأسر فى قرى الوادى الجديد فكان لها أبواب صغيرة لا يزيد ارتفاعها عن ١٥٠ سم وعرضها يصل إلى ٩٠ سم وقد فسر ذلك لسببين :

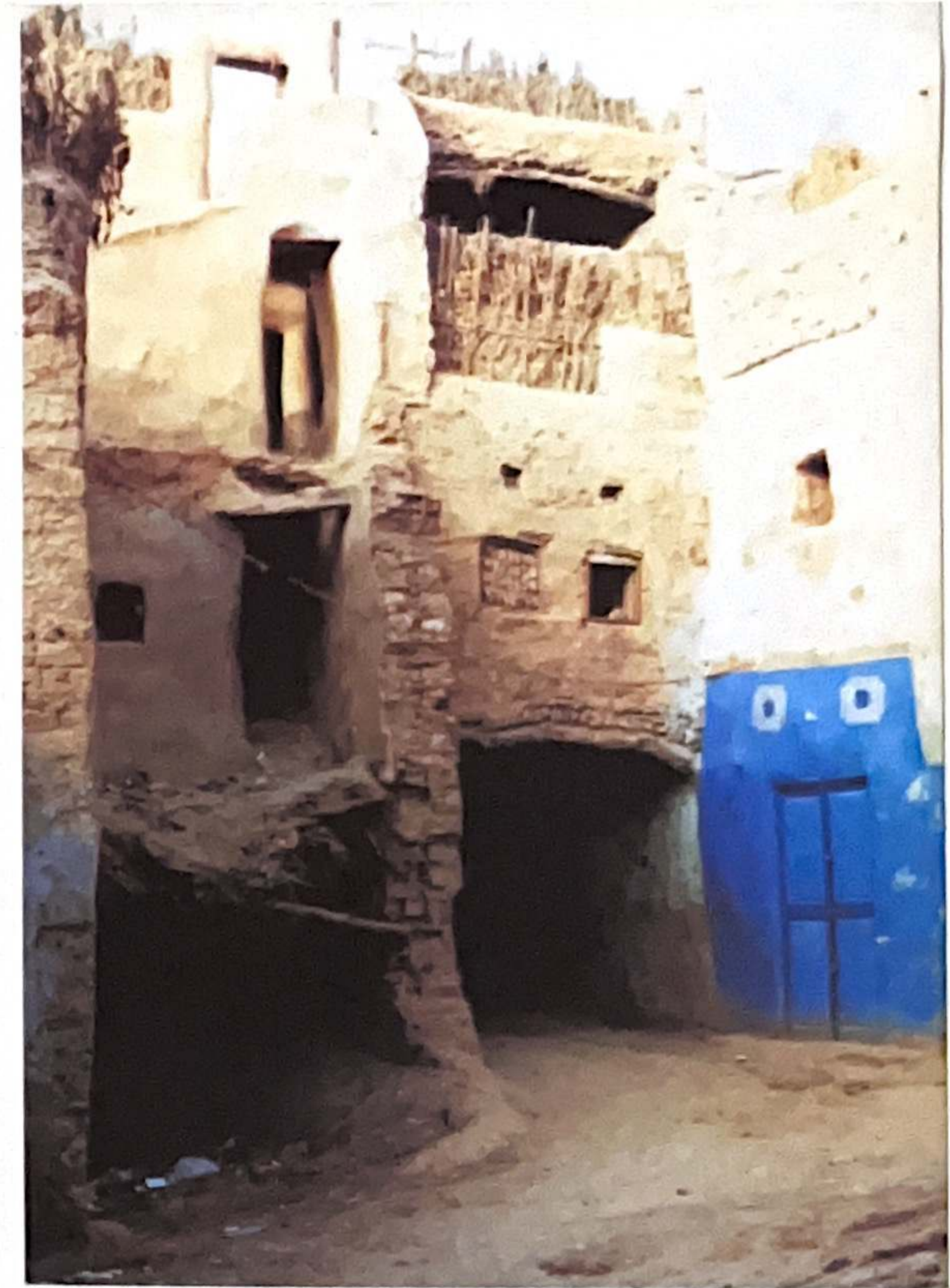
أولا : حماية البيت من المهاجمين الذى يركبون الخيل والجمال من القبائل المغيرة ، أو أن انخفاض فتحة الباب تجبر من يدخل على الانحناء وذلك كتحية واحترام للمكان وغالبا تصنع حلوق الأبواب « والدلف » والأعتاب من أخشاب السنت لشدة تحمله وصلابته وتتحرك دلفا الأبواب على محور رأسى يبرز طرفاه من أعلى ومن أسفل وهو جزع رفيع من شجر السنت وتثبت هذه البروزات من أعلى فى عتبة



المسجد العتيق (سيوه)



عمارة (سيوه)



تسمى دويرة وقد توارث سكان بشندى بناء صوامعهم فوق الأسطح بهذه الطريقة منذ العصور الفرعونية .

كما أن بعض القرى تنتشر بها الحشرات التى تضر المحاصيل إذا خزنت داخل المساكن فإنها تخزن محاصيلها فى رمال الصحراء . . . وكل عائلة تخصص مكانا معيناً تضع فيه محاصيلها ويشار إلى مواضع التخزين بغرس عصا طويلة فى الرمال فوقها وتسمى المخازن الموجودة فى الرمال بالمطامير .

الرواق :

وهو صالة كبيرة بالدور العلوى تعلو المنذرة مباشرة وتسمى الرواق وهي محاطة بثلاثة جدران فلا يبنى الجدار الرابع الذى يمثل مدخلها . . . وهي غرفة نوم الضيوف وفي منازل كبار القرية مثل العمدة يستخدم الرواق كمنذرة يجتمع فيها بشيوخ البدنات وكبار العائلات إذا كثر عدد الزائرين فى حين تكون المنذرة بالدور الارضى لاستقبال عامة أهل القرية .

المخازن :

يوجد بكل مسكن مخزن أو أكثر وهي غرف صغيرة لها أبواب ضيقة تفتح على السقيفة وليس بها نوافذ وذلك فى القرى المبنية فوق تلال عالية أما القرى التى يمكن أن تتأثر برطوبة المياه الجوفية فإن مخازنها تبنى بالطابق العلوى ، والأسر التى تمتلك محاصيل زراعية وفيرة تبنى مخازنها بالطابق الأرضى بدون أبواب ولكن تكون فتحاتها بالسقف وتملأ المخازن بالغلل حتى نهايتها ثم تسد تلك الفتحات ، وتأخذ منها بعد ذلك من جهة السقيفة وبعد أخذ الكمية المطلوبة تسد مرة أخرى وكان ذلك أيضا بغرض حماية محاصيلهم من هجمات البدو والذراوش حتى لا يجدوا أبواباً تدلهم على أماكن المخازن والمحاصيل .

كما تنفرد قرية بشندى بتخزين محاصيلها فى صوامع تبنى فوق الأسطح على شكل قُدور عالية تبنى متلاصقة حول الأسطح مكونة سياج السطح وحول فتحة السلم أو المناور بأعلى السطح وتسمى صوامع إذا كانت فوهتها مفتوحة ولها غطاء . أما إذا كانت مغلقة ومطمور بها الغلال

السقيفة (القاعة) :

قاعة متصلة بالمدخل مباشرة تسمى القاعة وهي مسقوفة وبدون نوافذ فى معظم المساكن وإذا وجدت أى فتحات فهي صغيرة وتكون فى أعلى الجدار . . . وتعتبر السقيفة الحجرة الخاصة بالمعيشة حيث تتجمع فيها العائلة ويقضون فيها أوقات الفراغ وتناول الطعام وتستخدم أيضا لاستقبال الضيوف إذا كان البيت صغيرا وليس له منذرة . . . وفى بعض البيوت توجد سقيفة أخرى المطرزة بترك جزء فى سقفها مكشورا ويعمل خورنقات فى جدران السقيفة لوضع بعض أدوات المنزل بها أو تبنى بعض الأرفق البارزة وتستخدم كدواليب فى الأركان ويعلق على الجدران الأبراش المطرزة بالخيط الملونة وتفرش الأرضية بالأبراش أو الحصير ، والبعض يضع الأرائك الخشبية التى تغطى بالحشاي القطنية والمفروشات وتستخدم السقيفة أيضا فى فصل الشتاء ويوجد بالسقيفة باب يؤدى إلى باقى وحدات المسكن .

وعلى ذلك يمكن تجميع العناصر المكونة للمباني وتصميمها الداخلى بالوادي الجديد والتي تعطى مساكنها طابعها المميز فى التالى :

قاعة الاستقبال (المنذرة) :

وعند تناول الطعام يوضع على الأطباق الخوصية الواسعة أو تستخدم الطبلية الخشبية المربعة أو المستديرة إذا كان الزائرون يجلسون على الحصير فى الأرض .

أما إذا كانت المنذرة مفروشة بالمصاطب أو الأرائك والكراسى فتستخدم المناضد الخشبية أو المصنوعة من جريد النخيل .

وحاليا أصبحت الأسرة الميسورة الحال تفرش قاعات الاستقبال بالاثاث الخشبي الحديث وتستخدم السجاد الصوفى وتغطى النوافذ بالسائر .

ويلاحظ أن للرواق سلما خاصا بجانب المنطرة يستخدمه الضيوف ويؤثر الرواق بنفس طريقة المنطرة وتستخدم الأحزمة الصوفية والباطين والألحفة للغطاء أثناء النوم في الشتاء .

المجلس :

هو قاعة بالطابق العلوى فوق القيفة (القاعة) وتستخدم كحجرة للمعيشة تفتح عليه حجرات النوم وتفرش أرضيته بالحصى أو الأبراش أو الأكلمة الصوفية وعند تناول الطعام تستخدم الطبلية الخشبية .

غرف النوم :

عادة توجد غرفة النوم بالطابق العلوى وتفتح على المجلس وتخصص حجرة لرب الأسرة وزوجته وغرفة لكل ابن متزوج وغرف أخرى للأبناء الصغار والبنات . مساحة غرف النوم في معظم المساكن صغيرة ونوافذها على الفناء ، وتكون على الجهة البحرية وقد كان يستخدم للدوام الأبراش الخوصية المطرزة بالصوف أو حصى السمار ثم استخدمت المصاطب والأن تستخدم الأسرة المعدنية أو الخشبية ويوضع عليها الحشايا والوسائد المحشوة بالقطن التي تغطي بالأقمشة الملونة وتستخدم في الغطاء شاة الأحزمة الصوفية والأن تستخدم الألحفة المحشوة بالقطن أو البطاطين . وتستخدم لحفظ الملابس والمفروشات الصناديق الخشبية أو المعدنية وتستخدم مجموعة من المراجيح والمقايظ الخوصية الملونة . كذلك يوجد بعض الخورنقات في الجدران لحفظ الأشياء وتثبت جريدة بين جدارين متجاورين يعلق عليها الملابس وتسمى (آية) أما الآن فتستخدم الأصونة الخشبية والأثاث الخشبي .

وحدات الإضاءة :

من بين وحدات الإضاءة التي كانت تستخدم في غرف وقاعات المسكن السراج وهو وعاء من الفخار به بروز في أحد جوانبه يوضع به قنيل ويملأ السراج بالزيت ثم يشعل القنيل بعد تشربه بالزيت ، ثم استخدمت لمبات الكيروسين بمقاساتها المختلفة كما كان يستخدم الفانوس الذي توضع بداخله اللبة ويعلق في السقف . وحاليا تستخدم الإضاءة بمصابيح الكهرباء بعد دخول الكهرباء لكل قرى الوادي الجديد .

المطبخ :

يوجد المطبخ بالجزء الداخلي من المسكن ويفتح على الفناء السماوى ويضم الكوايين وبعض الأرفف المشكلة من خامه البناء وتستخدم كدواليب لحفظ أدوات المطبخ من قدور وطواجن ومغارف وأطباق وغيرها . كما يوجد بالجدران بعض الخورنقات لنفس الغرض .

وسقف المطبخ يكون من جذوع السط أو فلولق النخيل ويغطى

بالجريد الذى يترك بينه فراغات لكي يسمح بخروج الدخان والتهوية ويسمى « تشريفة » ولذا يسمى المطبخ « شريعة » .

يوضع محمل القلل خارج المطبخ في مكان ظليل متجه الهواء غير مسقوف في معظم الأحيان ، وتوضع على هذا المحمل مصنوع من فروع السط الأواني الفخارية الخاصة بمياه الشرب في القلل والسجا والأزيار الصغيرة .

دورة المياه :

وتسمى دورة المياه « كبانية » أو « المحل » وتتكون من عبارة عن غرفتين صغيرتين الجزء الأول بالطابق السفلى وهو خزان للفضلات والجزء الثانى فى الطابق الذى يعلوه وهو لا يوجد به نوافذ بل له فتحة صغيرة فى السقف للتهوية قطرها ٢٥ سم .

تبنى دورة المياه بحيث يكون جدارها الخارجى على بعدا عن بيوت الجيران بحيث كلما امتلأ الخزان السفلى يفتح باب لخروج الفضلات ويلقى عليها تراب الفرن ثم تؤخذ وتستخدم وتد فتحة الخزان مرة أخرى .

الفناء السماوى :

لا يخلو بيت من بيوت الوادي الجديد من الفناء السماوى حتى بعد أن هجر السكان بيوتهم القديمة ونوا بيوتا جديدة فهي لا تخلو أيضا من الفناء السماوى ، ويسمى الوساعية به أو الفسحة . وفى معظم المساكن يوجد باب خاص بالفناء يفتح على الخارج أو باب يفتح على الحظيرة التى تبنى بالقرب من البيت . كما يبنى فى أحد أركان الفناء الفرن بحيث يكون بعيدا عن غرف النوم والمخازن . كما كان يوجد بالفناء المدق والرحاية ومهراس الأرض . كما يوضع فى ركن ظليل هاو المزيرة .

الحظائر :

تبنى الحظائر بجانب البيت ويكون لها باب على الشارع وباب على الفناء السماوى ولا يوجد حظائر بداخل البيوت وهذه الحظائر تكون للطيور والحيوانات أو للابكار الحلوب حتى لا تضطر النساء للخروج من البيت للحظيرة حفاظا على التقاليد أما باقى الأغنام والمواشى فتكون لها حظائر قريبة من المزارع .

الملقة :

هى الجزء المكشوف بدون سقف أمام الحجرات الموجودة بالطابق العلوى وتسمى « تسفة » أو « طرمة » وتستخدم للجلوس فيها فى الهواء الطلق مساء فى الصيف أو يجلس بها نهارا فى الشتاء تحت أشعة الشمس الدافئة ويبنى فى أحد جوانبها حظائر للطيور الصغيرة

كالكنايك والحمام ويبنى حولها سياج من جريد النخيل الذى يجدل ويربط بجوار بعضه بحبال من لوف النخيل ثم يغطى بطبقة من الطين وذلك لتخفيف الحمل على الجدران أو يبنى سياج من قوالب الطوب اللبن ويعمل به تشكيلات فراغية جميلة تسمح بمرور الهواء خلالها كما يمكن الجلوس من رؤية الشارع .

وإذا ما انتقلنا إلى واحة سيوة نجد أن المسكن يمتاز بطابع معين فجميع البيوت تبنى جدرانها من مادة « القرشيف » وتستخدم جذوع النخيل والبوص وخشب الزيتون فى عمل الأسقف كما تستخدم الأحجار الجيرية أو الرملية فى الأساسات والأعمدة . . . وهكذا نجد أن أهالى سيوة قد استخدموا المواد البيئية فى إقامة مبانيهم .

والمسكن فى سيوة عبارة عن فناء مربع أو مستطيل الشكل مكشوف تحيط به غرف المسكن ليتسنى منه الإضاءة والتهوية وغالبا ما يتكون من طابقين والفتحات الخارجية قليلة وصغيرة ومرمطة . أما الفتحات الداخلية التى تفتح على الفناء فهي واسعة منخفضة وذلك حتى يكون هناك تيار هواء متعاود قسم تهوية الحجرات بحركة الهواء بين الشارع والفناء .

وينقسم المسكن من حيث الاستخدام إلى قسمين :

قسم خاص بالاستقبال . وآخر بالمعيشة والنوم وباقى الخدمات . . . ويمكن أن نعرف على وحدات البيت السيوى على الوجه التالى :

المدخل : يوجد لكل بيت مدخلان الأول للرجال ويؤدى إلى قاعة الاستقبال والآخر للحريم ويؤدى إلى الفناء ومنه إلى باقى وحدات البيت . كما يوجد مدخل ثالث فى بعض البيوت يخصص للدواب ويؤدى إلى الحظيرة . وعادة يقام حائط من جريد النخيل أو القرشيف أمام المدخل ليعطى مجازا منكسرا لا يسمح برؤية من بداخل البيت .

قاعة الاستقبال (المجلس) وتخصص قاعة الاستقبال (المجلس) لاستقبال الرجال ويختلف ارتفاعها عن باقى الحجرات حيث يمكن أن يصل ارتفاعها فى بعض المنازل إلى أربعة أمتار ويتم الوصول إليها بواسطة سلم بجانب المدخل وتحاط جوانبها بالدكك الخشبية أو الأرائك (الكنب) وتغطى بالحشايا ، والمفروشات ذات الألوان الزاهية وتوضع بين كل أريكة وأخرى مساند للأيدى وتفرش أرضية الحجرة بالأكلمة الصوفية وتعلق الأبراش المطرزة على الجدران وفى البيوت الكبيرة تخصص حجرة بجانب حجرة الاستقبال (المجلس) لتناول الطعام وتكون أرضيتها مرتفعة عن المجلس بدرجة واحدة .

غرفة المعيشة والنوم :

يشتمل البيت على عدد من الحجرات للمعيشة والنوم وفى الغالب تكون مساحتها صغيرة وتكسى أرضيتها بلباسه من الطين وتفرش بالأبراش الخوصية أو الأكلمة الصوفية فى فصل الشتاء وفى البيوت تغطى الأسقف بالقماش الأبيض حتى لا تظهر فلولق النخيل والجريد بسقف الحجرة وتدهن الجدران بالجير .

وحاليا تستخدم الأسرة المعدنية والخشبية للنوم كما تستخدم الدكك والأرائك للجلوس وتوضع بحجرات النوم مجموعة كبيرة من المراجيح الخوصية ، لتستخدمها ربة البيت فى حفظ بعض الأطعمة أو بعض أدواتها الخاصة فهناك مرجونة للخبز وأخرى للسكر وثالثة للبلح وهكذا ، وتقوم النساء بعمل هذه المراجيح الخوصية بمهارة ودقة متناهية وتطرزها بالخياطة الملونة والشرارب وبالزراير الصف والجلود . كما تعلق على الجدران الأبراش الخوصية بالمستديرة المطرزة بالخياطة الصوفية الملونة والجلود والزراير الصف على شكل أشعة الشمس وتعلق المراوح الخشبية المطرزة وكذلك المكحلة المطرزة بالخرز الملون .

غرف التخزين :

توجد غرف للتخزين غالبا بالدور الأرضى لتخزين السعف والحطب والتين وغيرها أما التمر أو الغلال فيخصص لها الطابق العلوى .

الفناء (الحوش السماوى) :

يؤدى بالفناء كثير من الأنشطة المتزايلة المختلفة ففى معظم البيوت يوجد بشر فى أحد الأركان كما تزرع بجانبه نخلة أو شجرة زيتون ، ويبنى فى جانب آخر الفرن ، وتقام دورة المياه فى أحد جوانب الجدار الخارجى . كما يبنى حمام بجانب حوض حول كبير منحوت من الحجر موضوع على ارتفاع كبير يملأ بالماء من البئر ، وله فتحة على الحمام يؤخذ منها المياه . . . كذلك يوجد أسفل هذا الحوض حوض آخر يستخدم فى الوضوء وغسل الأواني وغيرها .

كما يبنى المطبخ فى جانب من الفناء ويكون متصفاً ويفتح على الفناء بنوافذ واسعة وله فى السقف نافذة تغلق وتفتح بواسطة جبل ، وتوضع بالمطبخ الأواني النحاسية وتعلق قرب المياه أو فى السقف وتبنى كوايين من « القرشيف » أو الحجر وكذلك حوش كبير يوضع به الحطب كما يوضع طبق حوض كبير تحفظ به أواني المطبخ .

السطح :

تبنى الدورة الخارجية للسطح (السياج) وتكون مرتفعة أكثر من قامة الإنسان وذلك لترمى بظلالها على السطح أثناء النهار فتخفف من شدة حرارة الشمس وخاصة فى فصل الصيف كما يستخدم السطح

للنوم ليلا في الهواء الطلق .

ادوات الإضاءة :

بالنسبة لأدوات الإضاءة فقد كان هناك بعض المناطق التي تستخدم المصباح المصنوع من الفخار ويملا بالزيت ويوضع به فتيل يشعل عند الإضاءة ، ثم بعد ذلك استخدمت المصابيح ذات الخزان المعدني أو الزجاجي وتركب له عدة فوق فتحة العلوية يتدفق منها فتيل أو شريط منسوج من الكتان ويشعل بعد تشربه بالكبروسين الذي يملأ به الخزان ، وكانت توضع تلك المصابيح داخل فانوس وتعلق في سقف الحجرة ، أو توضع فوق عدتها غطاء من الزجاج الشفاف الرقيق متفخ من أسفل وأسطواني من أعلى وله فتحة علوية تسمح بتجدد للهواء وخروج الدخان عندما يكون المصباح مضاء ، ويخصص للمصباح خورق أعلى الجدار أو يصنع له رف يوضع عليه أو يكون للمصباح علاقة من السلك تثبت في سمار بالجدار . . . ولهذه المصابيح أسماء حسب حجمها ونوع الشريط أو الفتيل بها ، فالمصباح الصغير جدا يسمى لمبة صاروخ أو فتيل أو عويل كذلك لمبة « نمره خمسة » وكذلك لمبة « نمره عشرة » .

كما أن هناك بعض اللمبات أو المصابيح يوضع خلفها مرآة مستديرة داخل إطار معدني ، لكي تعكس الضوء فيزيد من إضاءة المكان وحاليا أصبحت معظم قرى مصر تضاء بالكهرباء وقل استخدام هذه المصابيح .

أما بدو سيناء فهم كسائر البدو يفضلون الزواج المبكر وكذلك زواج الأقارب . . . وإذا ما بلغ الفتى سن الزواج تخير واحدة من بنات عمه أو من بنات أقرب أقاربه ثم يخطبها من أبيها أو من وليها . . . فإذا ماتت الموافقة يحدد يوم الزفاف ويتم إعداد خيمة العروسين وتسمى . . . البوذة . . . ليزفا ويمكثا فيها من يوم إلى ثلاثة أيام ومن العادات المتبعة عند الزواج هو أن تفر العروس من البوذة قبل مضي ثلاثة أيام . . . ويتبعها الزوج ليقم معها في الخلاء بعيدا عن مخيم قومه لفترة تمتد من أسبوع إلى شهر . . . وخلال تلك الفترة يرسل له أهله الطعام حتى يتم إعداد خيمة له بجانب خيامهم ، لتكون منزله الجديد ، حيث يسكن البدو في خيام من الصوف تسمى بيوت الشعر تحيكها النساء ويصنونها على شكل ظهر الثور جاعلين أبوابها إلى الشرق . . . وللخيمة الكبيرة الكاملة تسعة أعمدة تقام عليهم حيث يضعون ثلاثة لكل جانب من جانبي الخيمة وثلاثة في وسطها وتنقسم الخيمة إلى قسمين : قسم للنساء والآخر للرجال ويعيشون في تلك الخيام في فصل الشتاء والربيع اتقاء البرد والمطر ، أما في فصل الصيف فيستبدلون لون الخيام الصوفية بخيام من الخيش ليمر منها

الهواء ويكسر من حدة ارتفاع درجة الحرارة والبعض ينون أكواخا من القش وأغصان الشجر لاتقاء الحر والرياح الساخنة وتسمى هذه الأكواخ بالعرائش .

وتفرش الخيام من الداخل بفرض مصنوعة من الصوف وتقوم بعملها النساء ، إذ تختص النساء بمختلف الصناعات الصوفية حيث تركز جودة المنسوجات على نوعية الصوف ومثانة غزله وبرمه وكذلك على مهارة وخبرة النساء البدويات في نسجه على التول وأيضا دقة وجمال زخرفته ونقشه .

ويستخدم في ذلك صوف الأغنام وشعر الماعز ووبر الجمال . . . فيجوز صوف الأغنام في نهاية فصل الربيع . . . ويفضل صوف الأغنام الحية حتى لا تصاب الخيوط بالعتة إذا ما أخذت بعد الذبح . . . كما يؤخذ وبر الجمال حين يتساقط شعرها في الجو الحار ويكون على شكل كتل متشابكة ، وتعتبر منسوجات الوبر أكثر نعومة من صوف الأغنام كما أنها أكثر عزلا للحرارة وتقبل الصباغة ولكنها لا تقبل التبييض أما شعر الماعز فيمتاز بطول أليافه ومثانتها ويمتاز بخاصية الشعر الدهني . . . وهو من أفضل الخيوط التي تستخدم في عمل بيوت الشعر بالرغم من أنه صعب الغزل كما يفضل اللون الأسود الداكن منه في عمل أسقفها .

ونسج شعر الماعز قوي لا يرتخي وشديد المتانة بعد نسجه كما أنه عندما تسقط الأمطار يتبدل وتلتحم خيوطه مع بعضها كما أن خاصيته الدهنية تجعله طاردا للماء ولا يتدفق منه الماء إلى داخل الخيمة (بيت الشعر) .

ويبدأ عمل النسيج بأن تنقش النساء الصوف بأيديهن ويصنع إذا لزم الأمر بصيغة تسمى (رويذة) ثم يبرم ويلف على عصا في كتلة تسمى (كوكة) ويغزل ونسج في أنوال بسيطة بدائية (منساج) مع استعمال الموراة .

وتفرش أرضية الخيمة بالبسط والسجاد وتستخدم للنوم عليها أو للجلوس والبعض يضع حشايا على تلك البسط لينام عليها . . . ومن عادة البدو إذا اجتمعوا في مجلس جلسوا على هذه الفرض مرتبين أو ركما على الركب أو على ركة واحدة . . . أما النساء فلا يجلسن في مجالس الرجال ولا يعقدن بينهن مجلسا كالرجال وزيارتهم لبعضهن لا تستغرق مدة طويلة . . . أما الأغصية التي يتغطون بها في فصل الشتاء فهي الغفود (مفردا غفرة) وهي من الصوف المصبوغ باللون الأحمر أو الأخضر وتطوى هذه الغفود وتستخدم كوسائد عندما لا يستخدمونها كأغطية وهي مقاسات منها الصغير ومنها الكبير الذي يمكن أن يغطي به ثمانية أفراد .

كما يستخدمون الأخراج المصنوعة من الصوف أثناء تنقلهم من مكان لمكان وكذلك يستخدمون المزارد الصوفية وهي عبارة عن فردة

واحدة من الخرج لها شراريب ويوضع بها الدقيق أثناء السفر ولحفظ الحبوب ونقلها يستخدمون الغرائر المصنوعة من الوبر أو الصوف وهناك نوع من المخالي يسمى (خريطة) يعلق على الرأس ويتدلى من الخلف على الظهر .

أما بالنسبة لإعداد الطعام فهم يستخدمون الرحى في طحن الحبوب ويغربلونها بالغرابيل ولإعداد الخبز يعجن الدقيق في إناء من الخشب محفور قليلا يسمى الكرمية أو الزرلفي وهناك أيضا الهنابة وهي أصغر من الكرمية أو يعجن بها الدقيق أيضا ثم يخبز على الصاج على شكل أرغفة أو فطائر ويصنعون نوعا من الأفراس التي تخبز على الحجر لتؤكل أثناء السفر وتسمى قرص الملة . . . ويقومون بطهي الطعام في حلل نحاسية ليس لها أغطية . . . ولهم طريقة خاصة في شواء الضأن والماعز ، حيث يتون من الحجارة على هيئة كوخ ما يسمى ذريا له فتحة يوقدون فيها الحطب حتى يصير جمرا وبعد ذبح وسلخ الذبيحة يطفون معدتها ويلفون بها الذبيحة ويضعونها في الدرب ويطمرونها في الحمر ثم يسدون عليها فتحة الدرب ثم يتركونها حتى تنضج ويخرجونها فإذا هي شواء لذيق .

وعند تناولهم الطعام فهم يستخدمون أطباقا مستديرة تصنع من الخشب ويخصص أحد هذه الأطباق ويكون صغيرا نوعا لياكل فيه رب الأسرة ويسمى باطية أما الأطباق الكبيرة منها فيقدم عليها الطعام للضيوف وتسمى منسف .

والبدو مغرمون بشرب القهوة ولذا فكل أسرة لديها عدة للقهوة وهي مكونة من المحمصة لتحميص البن والهيل (الجبهان) والهورن لطحنه بعد تحميصه ثم تصنع القهوة في إبريق كبير من النحاس يسمى (بكرج) وتصب للشرب في فناجين ترص على صينية للتقديم . . . وللماء يصنعون القرب من جلود الماعز وفي منطقة شرقي العربي يستخدمون جوارا سوداء بدلا من القرب .

أما بالنسبة لتخزين الحبوب فهم يخزنونها في المطامير وهي حفر في الأرض تسع كلما اتجهت لأسفل وتغطي بعد وضع الغلال فيها ويضعون أكياس التبن بجانب فم المظمورة للدلالة عليها .

أما الخيام المطوية غير المستخدمة ، والتبن فتحفظ في أكواخ أو دوائر من الحجر الغشيم والطين وتسمى قرى ، أو تخزن في حفرة كبيرة مربعة تحت الأرض يسقفونها بأغصان الشجر وتسمى كمور .

الخامات البيئية المستخدمة في عمليات البناء والتأثيث :

تلعب العوامل البيئية دورا أساسيا في تشكيل وتحديد سمات المنشآت المعمارية وتصميمها الداخلي . . . ولذا فإن استخدام المواد البيئية يتلاءم مع الظروف الطبيعية والمناخية السائدة كذلك يتناسب مع أسلوب حياة السكان وتقاليدهم كما أن الخامات البيئية غير مكلفة

اقتصاديا .

ومن أهم الخامات التي تستخدم في كثير من المناطق :

الطين : (الطوب اللبن) :

وقد استخدم في معظم قرى وادي النيل ويعرف بالطين وهو من رواسب ماء النيل وهو خليط مكون من الطين والرمل والتربة الطفلية بنسب مختلفة وعندما يعزج هذا الخليط بالماء يصبح قوامه مناسب للاستعمال . . . ويخلط الطين بالتبن والأحماض ويترك هذا الخليط بعض الوقت ، ليتخمر حيث يساعد ذلك على تشكيله ويعتبر التبن بمثابة أداة تسليح لربط جزئيات الطين فتزيد من صلابته . . . ثم يشكل على هيئة قوالب بواسطة صبه في قوالب خشبية ثم ترص في الشمس ليجف وهذه الطريقة استخدمها المصريون منذ آلاف السنين حتى أن أبعاد قالب الطوب اللبن التي عثر عليها في آثار نقادة أو مقابر أيدوس أو غيرها من الآثار الفرعونية تتقارب كثيرا ، والمستخدم حالي هي ٢٥ × ١٢ × ٦ سم .

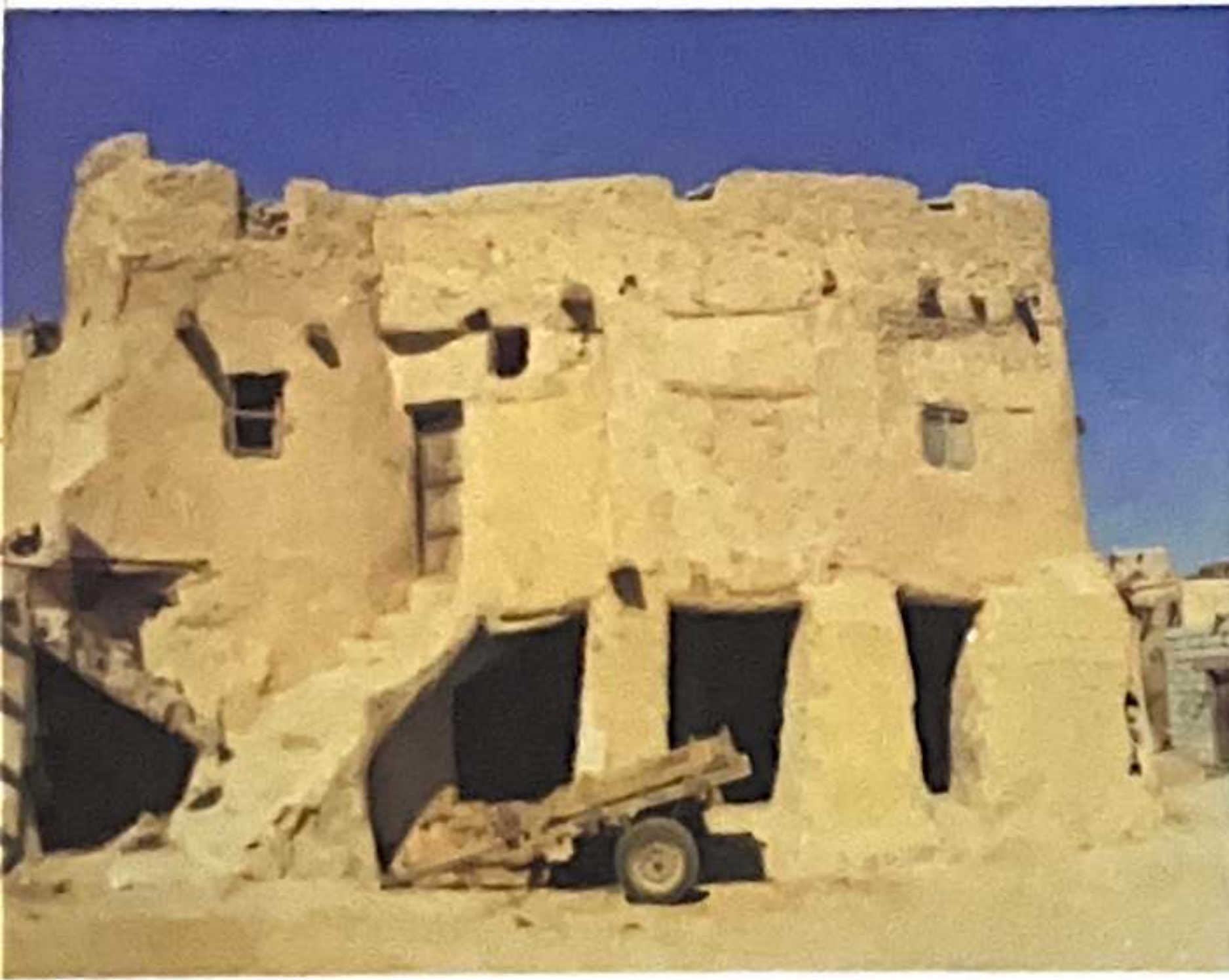
وهناك طريقتان للبناء بالطوب اللبن سواء في إقامة الحدران أو بناء المصاطب والأفران والصوامع وغيرها وتتمثل في :

البناء بالمدايميك :

يستخدم الطين في كتل تقام وتسوى بالطول المطلوب وتترك حتى تجف ثم توضع فوقها كتلة أخرى وتسمى بالمدايميك وتترك حتى تجف وتكرر هذه العملية حتى يتم البناء ويكثر استعمال هذه الطريقة في عمل الأسقف المقيمة .

البناء بواسطة قوالب الطوب اللبن :

وذلك بصب قوالب الطوب بعد تجفيفها مع بعضها بواسطة الملاط



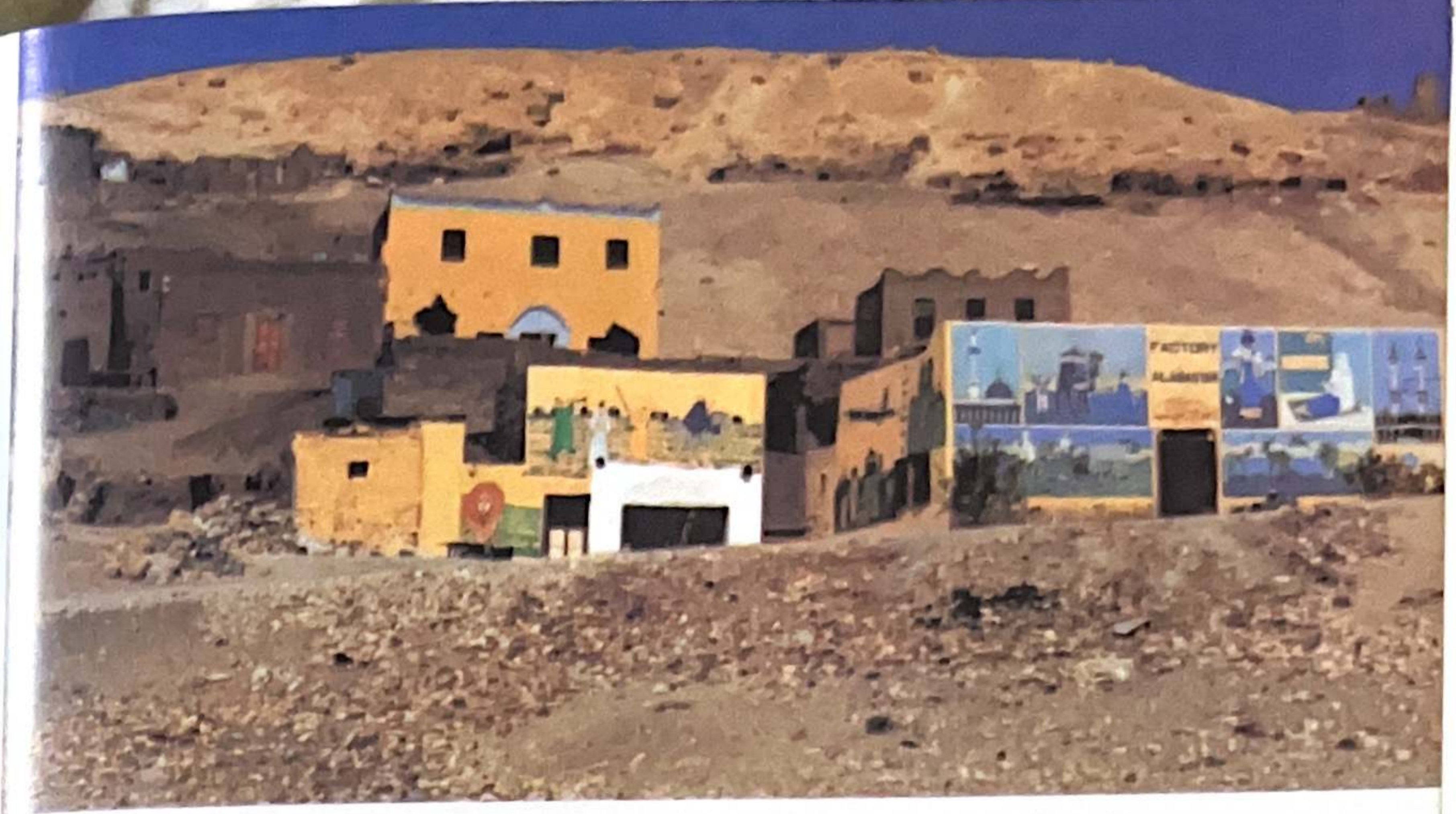
النساء بالطوب والياض الأبيض



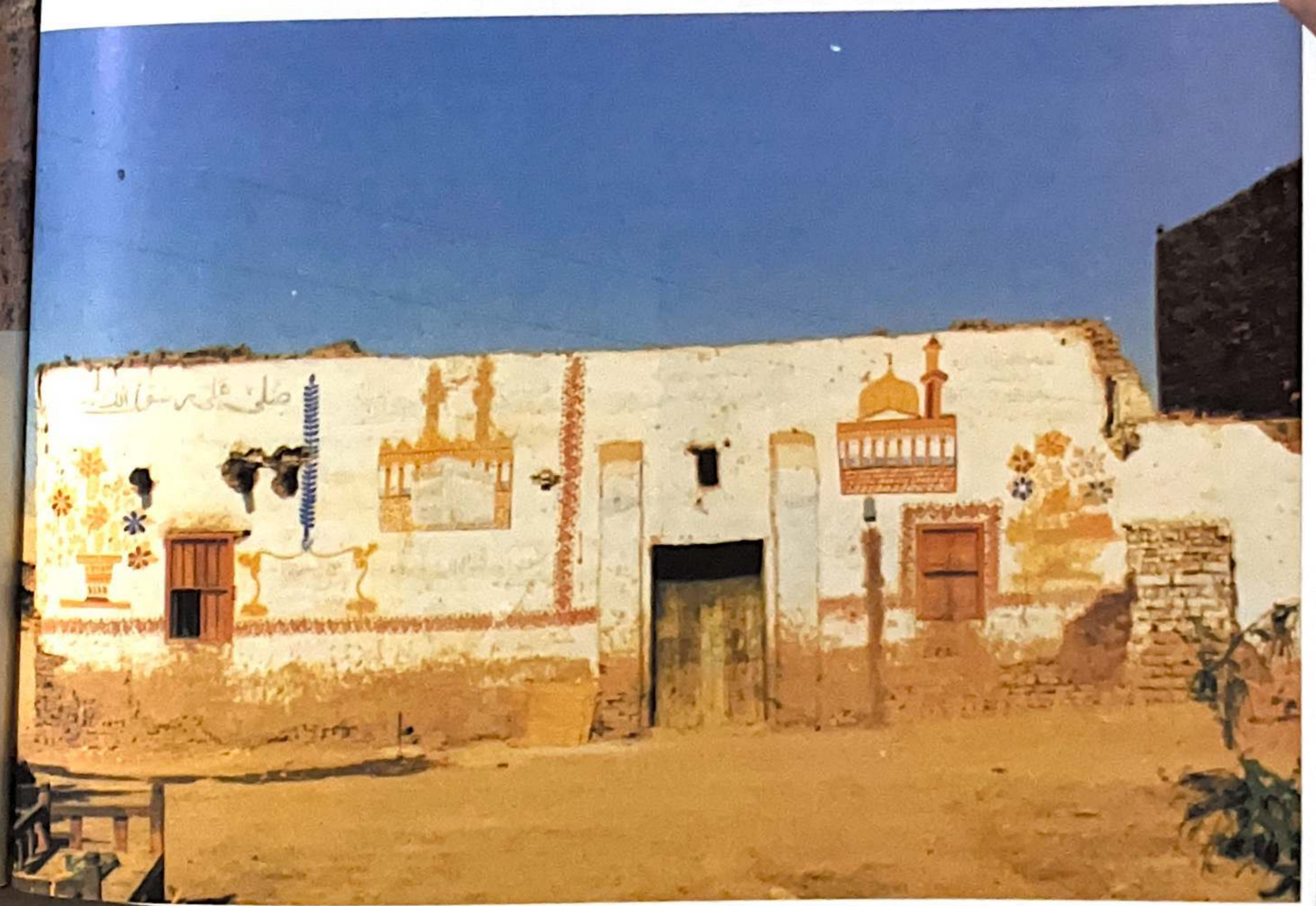
واجهة أحد البيوت من محافظة سوهاج مدينة أحميم
ويرى الزى الذى يلبسه الرجل وعلى رأسه طاقية (عمامة) وشال من الصوف
والى جواره سيدة بالملابس المميزة لمحافظة أسوان



الباب الخارجى للمنزل والبناء من الطوب النى والطلاء الأبيض بألوان الجير



واجهة عليها رسوم جدارية من الأقصر (البر الغربى)





قبل وضع طبقة الملاط وتترك لتجف حيث ستكون بمثابة السطح
أورضية لطابق آخر .

جريد النخيل :

يستخدم جريد النخيل في عمل أسقف المنازل كما يستخدم في
عمل أبواب بعض الحجرات والحظائر والشبابيك بجدله بنفس الطريقة
أو بتعشيق فروع الجريد مع بعضها بواسطة تمرير أجزاء مشقوقة رفيعة
من فروع الجريد من ثقوب بحيث تكون الفلوق رأسية والأجزاء
المشقوقة أفقية .

كما يستخدم الجريد في عمل سياجات حول الأسطح وفي عمل
أسوار تحيط بالحظائر وذلك بغرسها في الطين وربطها بالجمال ثم
تغطيتها بطبقة من الملاط المصنوع من الطين من الجهتين .

ويستخدم جريد النخيل في عمل الأثاث من أبنية وأرائك وكراسي
ومناضد ويعرف أرباب حرفة صناعة الجريد بالقفاصة أو القفاصين كما
يستخدم جريد النخيل في عمل الأقفاص لتربية الطيور .

خوص النخيل :

يستخدم خوص النخيل في صناعة بعض مكملات الأثاث مثل
الأبراش مختلفة الأشكال والمقاسات فمنها المستطيل ويستخدمه أهالي
وادي النيل بعد تلويته بالأصباغ ومنه البيضاوي ويستخدمه أهالي الوادي
الجديد ويطرزونه بالخياطة الصوفية الملونة بوحداث تمثل أشكالاً نباتية
وزهوراً فيبدو مثل السجادة الصوفية الملونة وهناك المستدير ويستخدمه
أهل واحة سيوة ويطرزونه بالخياطة الصوفية الملونة والزراير الصوفية
والجلود على شكل أشعة من مركز الدائرة تشبه قرص الشمس وأشعثه
فالإله آمون كان معبود السكان في منطقة سيوة في العصور الفرعونية
ولذلك نجد تطريز ملابسهم وزخرفة أدواتهم تشبه قرص الشمس
وأشعثها حتى الآن .

كذلك يصنع من خوص النخيل المراجل والأطباق الخوصية
وكذلك القفف والمقايظ بأحجامها المختلفة وتزخرف بوحداث
هندسية ونباتية سواء بالصباغات الملونة أو بالخياطة أو الجلود ، وأيضاً
يصنع منها المراوح والمذبات والقبعات .

لوف الأغمد القاعدية :

يستخدم اللوف في عمل المشايات التي توضع أمام الأبواب وفي
عمل أبدى المقايظ والقفف وكذلك في عمل الجبال التي تصنع منها
شباك تحمل فيها المحاصيل فوق الجمال والدواب كما تصنع منها
المكائس والمذبات .

نبات السمار :

يوجد نوعان من السمار يستخدمان في صناعة الحصر منه
ما يستخدم لغرض الأرضيات في المنازل ومعلقات على الجدران أو
مصليات وكذلك يستخدم كغرض على المصاطب للجلوس عليه .

والنوع الأول من السمار الحلو وأعواده قطاعها مثلث الشكل
ونخاعها ليفي وعند شق الأعواد تلتوى أسطحها الخارجية إلى الداخل
حيث يستخدم بعد شقه إلى نصفين أو أكثر .

وأشهر أنواع السمار الحلو السباعي ونسبة الرطوبة به قليلة ولا تتغير
لوانه بعد تجفيفه . . . والآخر السمار البركشاوي وأعواده إسفنجية كثيرة
الرطوبة ويتغير لونه ويكون شديد الاحمرار عند النضج .

وتكثر زراعة السمار الحلو بوادي الطرون ووادي الطميلات
بالشرقية وكذلك بمحافظة الغربية والدقهلية وكفر الشيخ كما يزرع
بمحافظة الفيوم .

أما السمار المر فعيده موصته قطاعها مستدير ومدينة الطرف وهو
من الأعشاب المعمرة فهو شديد المتانة عند الاستعمال وينمو تلقائياً
حول البرك وفي أطراف المزارع وخاصة مزارع الأرز ويكثر وجوده
بمحافظة الوادي الجديد وباقي واحات مصر .

ويستخدم النول في نسج الحصر ويسمى العده وهو مكون من
عارضتين خشبيتين طولها يصل ٣ م توضعان أفقياً على الأرض وفي

الواحات يستخدم عودين من أشجار السنط وتثبت كل عارضة بوتردين
وتشد خيوط الاسدية بين العرضيتين وتكون من خيوط الكتان أو القنب
من خلال عارضة ثالثة توضع بين العارضتين بها ثقوب على مسافات
متساوية تمر فيها الخيوط وتسمى هذه العارضة المشط وتقوم بوظيفتين
حفظ المسافات بين خيوط الاسدية ولصم عيدان السمار بعد نسجها في
عملية اللحم وهناك عدة طرق لنسج السمار تختلف باختلاف نسج
العيدان بين خيوط السدى . . . كما يمكن زخرفة الحصر بتلوين عيدان
السمار بالأصباغ الملونة وتنسج بطرق معينة لتعطي زخارف هندسية
أورباتية أو كتابات .

وينسج حصر السمار على أنوال أفقية تسمى (العدة) وهذه
الأنوال تصنع من الأخشاب الصلبة المعمرة مثل أخشاب جدوع
السنط .

ويتكون النول من عارضتين طول كل منهما يصل إلى ثلاثة
أمتار . . . تثبت كل منهما على الأرض أفقياً بواسطة وتد عند كل طرف
من طرفيها بحيث يرتفعان عن الأرض بحوالي ٢٥ سم . . . وهناك
عارضة ثالثة تسمى « المشط » بها ثقوب على مسافات متساوية توضع

بين العارضتين قريباً من العارضة التي سيبدأ منها النسيج والتي يشد
عليها خيوط السدى ثم تمرر من خلال الثقب الأول بالمشط وتلف على
العارضة الأخرى ، ثم يعود وتمرر من خلال الثقب الثاني لتلف على
العارضة الأولى ، وتعود إلى الثقب الثالث بالمشط وهكذا ذهاباً وعودة
حتى عرض الحصرة المطلوب . . . والمشط في هذه الحالة يؤدي عدة
وظائف مثل حفظ المسافات بين خيوط السدى مع تحديد عرض
الحصرة وهي المسافة بين أول ثقب وحتى آخر ثقب . وكذلك لصم
عيدان السمار إلى بعضها البعض بعد نسجها مجزأة بحيث يقوم
بالضغط بالمشط عليها في اتجاه عارضة البداية فلا تترك بين العيدان
التي تمثل اللحم في النسيج أي فراغات . وخيوط السدى تكون من
الكتان أو القنب أو السبل وقديماً كانت تستخدم من لوف النخيل
المجدول . . . وعيدان السمار (اللحم) تسمى الصلوع .

وعند عملية نسج السمار يجلس العامل على كرسي منخفض
ارتفاعه حوالي ٢٠ سم يضعه أسفل خيوط السدى بالقرب من المشط ،
وبعد إكمال عمل الحصرة حسب الطول المطلوب . . . يرفع النول من
على الأرض ويوضع في الشمس حتى تجف عيدان السمار . ثم يقوم
بضمها إلى بعضها البعض البعض بواسطة قرن ماعز ملتوي أو أي أداة
لها حرف ملتو ثم يكمل الجزء الناقص الذي نتج عن جفاف السمار
ويعد هذا العمل حتى يتم إكمال الحصرة بالكامل وتقص خيوط
السدى من العارضتين وتجدل .

وهناك عدة طرق لنسج عيدان السمار تختلف باختلاف وضع
عيدان السمار بين خيوط السدى وعدد الخيوط أعلى وأسفل عود
السمار . . . ولزخرفة حصر السمار تصنع مجموعة من السمار بألوان
مختلفة وتستخدم في ذلك الصباغات الطبيعية مثل التفلة والجمرة والنيلة
والزعفران والكرمك والعصفر وحالياً تستخدم الصباغات الصناعية
الجاهزة ويتم غلي كمية معينة ثم يوضع ليصفى ثم يستخدم بعد ذلك .

ويقوم عامل نسج السمار بزخرفة منتجاته من الذاكرة مباشرة فهو
لا ينقل تصميماته من رسوم مسقاة أمامه حيث اكتسب خبرة كبيرة في
حرفته التي توارثها عن الأجداد تساعد على العمل من الذاكرة بدقة
ومهارة وتطلق أسماء كثيرة على حصر السمار حسب نوع زخارفه فمنها
حصر « أبو طيرة » وحصر رسم الفرعون وسك العشماوي والمعقرب
والفيومي ودقي فيومي وفيومي على خيزران وسيموسك ورسم السرايا
وغيرها وهي كلها زخارف هندسية مختلفة أو تمثل أشكالاً نباتية أو
كتابية . كما يصنع من حصر السمار المصليات التي تسمى أيضاً
باسماء الزخارف الموجودة بها والتي تمثل شكل المسجد أو القبة في
معظم الأحيان وفي هذه المصليات مصلية حكمدار ومصلية بيدريه
ومصلية بقاطع فيومي وغيرها (شكل ٥٠) .

وهو عجيبة من الطين قوامها مناسب لهذه العملية بحيث ترص القوالب
وتلتصق بطريقة تبادلية في صفوف أفقية لارتفاع معين ثم تترك لتجف
وبعدها يبنى جزء آخر وهكذا حتى يتم البناء .

بعد إتمام عملية البناء بأى من الطريقتين يتم تغطيته وببساطه بواسطة
مشيد الطين (بياض الطين) وهو من نفس عجينة القوالب ولها قوام
مناسب . . . ويلاحظ سمك الجدران فتصل إلى أكثر من نصف متر
وخاصة في الطابق الأرضي وهذا يؤدي إلى العزل الحراري المطلوب
وخاصة في المناطق الحارة .

الطفلة :

توجد الطفلة في أماكن كثيرة بمصر وقد استخدمت في صناعة
الفخار وكثير من مكملات الأثاث مثل الصوامع والكوانين وغيرها كما
أن التربة في قرى الوادي الجديد من الطفلة فاستخدمها الأهالي في بناء
مسكنهم وتأمينها .

الأخشاب :

استخدمت أخشاب الأشجار التي تنمو في مصر في أعمال نجارة
البناء وكذلك في عمل الأثاث ومن أهم هذه الأشجار نخيل البلح
والدوم وأشجار السنط والصفصاف والكافور والكاورينا .

ويعتبر نخيل البلح من أهم الأشجار التي عرفت في مصر من عصر
ما قبل التاريخ فهو من الأشجار المعمرة . . . وهو من أكثر النباتات قيمة
ومفيدة لدى المصريين . . . فقامن جزء من أجزائه لإلا وتبنى عليه
مصلحة أو تستمد منه منفعة حيث تقوم عليه صناعات كثيرة تجعله وحدة
قائمة بذاتها تثبت مكانتها من الثقافة الشعبية .

وتستخدم أجزاء النخلة في أعمال نجارة البناء والأثاث على الوجه
التالي :

الجذع :

ويستخدم الجذع في نسقيف المباني وذلك بشقه رأسياً إلى نصفين
أو إلى أربعة أجزاء تسمى فلولاً فبعد أن يتم بناء الجدران ترص هذه
الفلول فوقها ويترك بينها مسافات ثم يرص فوق الفلول جريد النخيل
بعد نزع الخوص منه ويجدل ويربط بواسطة أحبال مصنوعة أيضاً من
لوف الأغمد القاعدية للجريد فتصبح كالنسيج فوق الفلول ثم تغطي
بطبقة من الملاط المكون من الطين والتبن وفي بعض المناطق مثل
الواحات تضاف فوق هذه الحصرة من الجريد طبقة من خوص النخيل

الأزياء الشعبية في مصر

بقلم : وداد حامد

وحدة زخرفية مطرزة بالنيل على
فماش النيل من منطقة أسيوط

فضلا عن أنها ملتقى الصحراء الشرقية والغربية ، وربما ظلت لهذا السبب عواصم مصر منذ منف الفرعونية ، وهليوبوليس ، ثم بابلون ، وبعدها القسطنطينية ثم العسكر والقطائع الطولونية - تتنقل في حدود مجال هذا الموقع المتميز .

وقد قسمت مصر إلى أقسام إدارية صغيرة ، وأطلق على كل منها اسم معين . لكن حدود هذه الأقسام قد تغيرت مرارا كما تبدلت أسمائها مع مضي الزمان وتعدد الحكام إلى أن وصلت إلى تقسيمها الحالي .

وعلى أية حال ، فليس ما يعنينا هنا هو حصر المحافظات والبلاد وفق تقسيمها الإداري أو الجغرافي ، بل سنقسمها إلى مناطق ثقافية متميزة بناء على المسح الميداني الذي قمنا به ، ووفق الملاحظات التي تكونت لدينا من خلال زيارتنا الميدانية المتكررة ، والتي حددنا على أساسها أوجه التشابه والاختلاف في العناصر الرئيسية للزى الشعبي في كل منطقة . وبذلك ستكون تلك المناطق الثقافية مقسمة على الوجه الآتي :

أولا : منطقة القاهرة والمدن الكبرى .

ثانيا : منطقة الدلتا « الوجه البحري » .

ثالثا : منطقة الصعيد .

رابعا : المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا التي يسكنها الصيادون .

خامسا : منطقة الصحراء الغربية وتنقسم بدورها إلى :

يتناول هذا الفصل موضوع الأزياء الشعبية في مصر « في الوقت الحالي » . وليس المقصود بالأزياء الشعبية تلك الملابس^(١) التي ترتديها بعض فئات الشعب ، مقلدين بها طبقات أعلى ، أو مقلدين « موضة » شائعة ، وإنما نقصد الأنماط التقليدية المتوارثة جيلا بعد جيل في أنحاء مصر ، والتي تحمل في طبيعتها انعكاسا للمفاهيم والمعتقدات وطرائق الحياة وطبيعة البيئة والإنتاج ، وتستوعب في داخلها جميع المؤثرات الخارجية الجديدة ، لينتج عنها في النهاية - عبر عمليات التطوير والإحلال - زى شعبي يلائم احتياجات كل بيئة على حدة .

تنقسم مصر جغرافيا ، منذ أقدم العصور إلى قسمين أساسيين ، هما الوجه البحري أو دلتا نهر النيل - والوجه القبلي أو الصعيد . وتحتل القاهرة - العاصمة - موقعا متميزا ، حيث تقع عند ملتقى القسمين معا ،

(١) هناك فارق دلالي بين الأزياء والملابس ، فالملابس هي كل ما يلبس ، أما الزى فهو هيئة الملابس أي شكلها الخارجي . ونحن نطلق هنا كلمة « الزى » للتعبير عن نمط معين من الثياب أو الأردية الخارجية التي تميز سكان هذه الجماعة أو تلك ، وكذلك أنماط أغطية الرأس والأحذية والأحزمة . الخ ، وننوه هنا أيضا إلى أن كلمة الثوب تطلق على الرداء الخارجي والثياب تعني الملابس بصفة عامة .



(١) الساحل الشمالي الغربي - في الشمال .

(٢) واحات الصحراء الغربية في الجنوب وتشمل :

أ - الواحات البحرية .

ب - واحة سيوة .

ج - الواحات الداخلة .

د - الواحات الخارجة .

هـ - واحة الغرارة .

سادسا : منطقة الصحراء الشرقية تنقسم إلى :

(١) منطقة العايدة في الشمال .

(٢) منطقة البحيرة في الجنوب .

سابعا : منطقة النوبة وتشمل مجموعات :

(١) الكنوز .

(٢) العرب .

(٣) الفادجا .

ثامنا : منطقة سيناء وتشمل :

(١) شمال سيناء .

(٢) جنوب سيناء .

وإذا تجاوزنا الوظائف الحيوية الأساسية للملابس ، نجد أنها لا تقوم على مجرد اللوق والخامات التي تصنع منها ، لكن أنماطها وهيئتها وألوانها وزخارفها ، إنما هي استجابة لأعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التي نشأوا عليها . كما أن الأزياء تتأثر بالنواحي المناخية وتغير بالموثرات الموسمية ، فهي تختلف إلى حد كبير في المناطق الشمالية المعتدلة عنها في المناطق الجنوبية أو الصحراوية الحارة ، وتختلف الأزياء الصيفية عن الأزياء الخاصة بالشتاء ، وتتمايز الأزياء كذلك وفق مراحل العمر المختلفة ، كما تؤثر عليها الحالة الاقتصادية .

وبذلك نقرر هذا الاختلاف والتنوع في أنماط الأزياء بين تلك الياث الثقافية المتنوعة .

وقبل أن نبدأ في رصد الظواهر المتميزة للزى الشعبي في كل منطقة من المناطق المشار إليها على حدة ، نود أن نلفت الإنتباه إلى بعض الملاحظات العامة التي استخلصناها من دراستنا للأزياء الشعبية في مصر :

١ - يرتبط استمرار العنصر الأصيل والموروث في الزى الشعبي ، إلى حد بعيد ، بمدى عزلة المكان عن عوامل التأثير الخارجي ، مثل منطقة سيوة والبارية وسيناء ، مقارنة بالقاهرة ودلتا وادي النيل والإسكندرية .

٢ - هناك نوع من التأثير المتبادل بين ما هو محلي وموروث وما هو خارجي ودخيل وخاصة في المناطق الواقعة في أطراف البلاد وذلك يحكم تجاورها وارتباطها ، مثل منطقتي النوبة والبارية اللتين تمتدان جنوبا إلى جمهورية السودان . وهناك علاقة تجاور سكانى

بين أهالى الساحل الشمالى الغربى فى كل من مصر وليبيا وتوجد هذه العلاقة نفسها بين أهالى سيناء وسكان جنوب فلسطين والأردن والسعودية . ومثل هذا التأثير المتبادل يتمخض عنه المدى التاريخى ما يمكن تسميته بالمزج الثقافى .

٣ - للأزياء الشعبية لغة إشارية معينة يفهمها الجميع . وقد نفا الأزياء فى حالات كثيرة عن تفاصيل دقيقة ، وخاصة بين أجماعة الواحدة . ففى سيناء مثلا تطرز الفتاة العذراء أجزاء ثوبها باللون الأزرق على عكس المتزوجات اللاتي يستخد اللون الأحمر فى التطريز . كما يختلف (الخمار) أو (البرقع) الذى ترتديه سيدات كل قبيلة فى سيناء عن « برقع » السيدات القبائل الأخرى .

وفى النوبة يتميز رجال « الكنوز » باستعمال « طواق » مطر بوحداث زخرفية ملونة ، أما أغطية الرأس لرجال « الفادجا » فهى « المعامة » الضخمة ، وهى عبارة عن قطعة من قماش « الفوال الأبيض الخفيف ، يصل طولها إلى خمسة أمتار ، ترم وتلف على الرأس فوق طاقة قد تكون بيضاء أو ملونة . وتنفرد نساء « الأشراف » (٢) فى محافظة قنا بارتداء ملاءات ذات مربعات زرقاء على خلفية رمادية . ويستخدم اللون الأخضر كثير من المشايخ ورجال الطرق الصوفية ، وخاصة للعمامات (٣) . أما الأطفال الذين يصابون بمرض « الحصبة » فيرتدون ملابس حمراء اللون . وفى واحة سيوة ترتدى العروس فى اليوم الأول للعرس ثوبا أسود اللون ، ثم تستبدله بأخر على نفس النمط اللون الأبيض وذلك فى اليوم الثالث للعرس ، تيمنا بالحياة الجديدة التى هى مقبلة عليها . وهكذا تدل الأزياء أو ألوانها أو أنماطها أو تفاصيلها على من يرتديها .

٤ - وبالرغم من أن لكل بيئة ثقافية رموزها ودلالاتها الخاصة إلا أننا نجد أنها تتفق جميعا فى أن الألوان الزاهية هى ألوان البهجة كما أنهم يتفقون فى أن اللون الأسود للحداد ، واللون الأبيض للزفاف وختان الأولاد وأعيادهم ، وملابس الإحرام للحجاج . كما أن هذا اللون تصنع منه الأكفان (٤) .

٥ - قد تطرأ بعض التغيرات فى الزى الشعبى بدخول خامات جديدة مثل الألياف الصناعية Polyester وغالبا ما تفرض تلك الخامات وحدات زخرفية يعينها ، كما قد تفرض شكل التصميم ، لكن فى حدود الإطار المألوف . والأمثلة على ذلك كثيرة ، ففى منطقة سيناء ، وخاصة فى مدينة « العريش » ، استبدلت بعض السيدات

(٢) الذين يتسبون إلى النبو صلى الله عليه وسلم .

(٣) بدأ هذا التقليد فى مصر السلطان شهبان - عام ٧٧٢ هجرية ، حينما أمر الأشراف من سلاوة النبو عليه الصلاة والسلام بتثبيت قطعة من القماش الأخضر على عمامتهم ، ثم أصبحت العمامة كلها من اللون الأخضر ، وقد استمر هذا التقليد حتى الآن وخاصة فى الريف .

بألوانهم التقليدية المحاكاة من خامة القطن الأسود ، والمطرزة بوحداث متوارثة ومألوفة ، من الخيوط الحريرية الملونة ، بأخرى مصنوعة من الألياف الصناعية Polyester ومطرزة بوحداث تختلف عن تلك المتعارف عليها . ونعتقد أن طبيعة الخامات الملاء ، وكذلك طريقة التطريز الآلية « بالمكنة » ، هى التى أوجدت مع غيرها من العوامل ، تلك الوحدات الزخرفية المستحدثة .

وهناك بعض « بدويات الشرق » من سكان محافظة الشرقية ، وخاصة اللاتى يعمل أزواجهن أو أقاربهن فى « دول البنول » ، استعص عن تطريز ألوانهن بالوحداث الزخرفية الملونة ، بأقمشة جاهرة من القطنية المقصبة بسلوك ملونة وذهبية أو فضية ، ونلاحظ مع ذلك احتفاظهن بالشكل الخارجى والإطار العام للزى : الحزام الأحمر - الخمار - والقنعة الخارجية . غير أن الخمار قد استبدل فى بعض الأحيان « بلكام » من القماش الأسود الخفيف . أما الثوب فقد أدخلت على تصميمه بعض التعديلات ، فأصبح يضيق عند الخصر « الوسط » بماتبلائم وطبيعة الخامات الجديدة .

وكما حدث فى الواحات البحرية أن استبدلت وحدات التطريز التقليدية والمعروفة التى كان يتم تطريزها على الثياب ، وكانت تستخدم فيها الخيوط الحمراء ، وتطرز على خامات القطن الذى يتميز بلمس Texture خشن بقطع جاهزة من « التل » أو الشرائط المذمبة ، فقد استخدمت فيما بعد الألياف الصناعية أو القطنية ذات الوبر فى حياكة هذه الثياب .

ونلاحظ التغير فى التصميم ، عندما حل القماش المنسوج آليا محل « المقاطع » المحددة الطول والعرض ، ومثال ذلك « البردة » التى كانت تنسج « كمقطع » واحد على النول البدوى ، وقد اضطرت النساء لوصلها فى عدة مواضع ليتلام عرضها مع العرض المألوف .

٦ - غالبا ما يلجأ الإنسان الشعبى لخلق عالم أكثر بهجة ، بدلًا من محاكاة واقعه الذى قد يتميز بالجفاف والدليل على ذلك هو ميل

(٤) الملاحظ أن المناسبات التى تستخدم فيها الملابس بيضاء اللون تدرج تحت ما يعرف بالمرحل الانتقالية فى حياة الإنسان Rite de passage مثل (الميلاد - النسيب - الختان - الزفاف - الحج - الوفاة) .

(٥) يميز الأستاذ سعد الخادم فى كتابه « الأزياء الشعبية - المكتبة الثقافية من ٨٧ - بين الجلباب البدلى والأفرنجى قائلا : الجلباب الشعبى فى صورته الأصلية ليست له باقة ولا لأكمامه أساور وهو ما يطلق عليه « جلباب بدلى » أما الجلباب الإفرنجى فقد تأثر طريقة تفصيله بطريقة قمصان النوم الرجالي التى كانت تستخدم فى أوروبا فى القرن الماضى ، حيث ينتهى كمامه بأساور ، وتضاف إلى فتحة العنق باقة ومفتوح إلى الصدر ويقل بأزرار .

(٦) يطلق عليها باللغة العامية « دكة » ولا زال يستخدمها سكان الأرياف فى الدلتا والصحراء أيضا اليوم . وهناك قلة من سكان الأحياء الشعبية فى المدن لا زالوا يستخدمونها إلا أن الغالبية اتجهوا لاستخدام « الأسك » بدلا منها .

البدويات لاستخدام الكثير من الزخارف وتطريز ألوانهن السوداء ، بالألوان الزاهية ، أو ما نشاهده من نقوش على الأحذية المصنوعة من الجلد والأمشاط الخشبية عند قبائل البشارية .

المنطقة الثقافية الأولى :

القاهرة

أصبحت مدينة القاهرة ، شأن عواصم كثيرة فى العالم ، تحوى العديد من الأزياء التى يغلب عليها الطابع الأوروبى . ومن ناحية أخرى فهي ، باعتبارها البؤرة والعصب لكل أقاليم مصر ، تستوعب جميع العناصر المحلية الوافدة ، ولهذه الأسباب ، لم تعد الأزياء التقليدية باقية إلا فى بعض الأحياء الشعبية فى القاهرة .

ويسرى هذا القول على مدينة الإسكندرية ثم المدن الكبرى الأخرى بدرجات متفاوتة .

أزياء الرجال :

يوجد الآن فى أحياء القاهرة الشعبية صورة متعددة من أزياء الرجال وهى إما جلباب فضفاض له فتحة عنق مستديرة تبدأ من منتصفها فتحة طويلة أمامية تمتد إلى أسفل حتى نهاية الصدر ، حوافها موشاة « بقطان » ، كما أن لها « سبالتان » . وهذا الجلباب ، وهو ما يعرف « بالجلباب البدلى » . ومع هذا الجلباب ، يلبس الرجال غطاء للرأس عبارة عن طاقة من الصوف المضغوط « لبدة » ، قد تلف حولها عمامة ، ويوضع شال من الصوف أو لامة من الحرير حول الرقبة .

وقد يكون الزى عبارة عن جلباب إفرنجى (٥) من القطن المقلم أو السادة ، بياقة أو نصف ياقة وأساور فى نهاية الكمين . ويلبس الرجل مع هذا الجلباب طاقة من نفس قماش الجلباب ، تكون لها فى بعض الأحيان حافة خارجية مشية تحيط بها نسي « حيطه » ، أو طاقة بيضاء من قماش البولين أو الدبلان أو طاقة شيكة . وهناك من يرتدى على ملابسه « المعطف » وخاصة فى فصل الشتاء ، ويلبس معه للرأس « لبدة » أو عمامة . ومازال بعض كبار السن يفضلون لبس « الطربوش » ، إلا أنهم قلة قليلة .

أما رجال الدين وبعض رجال المهن الخاصة فيرتدون « الجبة » والقطفان والشال والعمامة .

وحتى أوائل هذا القرن كان لكل فئة من الفئات زى يتميز به ، فالحرفيون (النجارون - الحدادون - النحاسون ...) كانوا يرتدون أثناء العمل سروالا فضفاضاً من قماش « الدومور » أو « العبك » ، يُشد حول الوسط « بكتة » (٦) طويلة من القماش أو الصوف المبروم ، ومعه قميص بأكمام طويلة ، ثم جلباب فضفاض بفتحة طويلة تنتهى أسفل الصدر ، ويتطوقون باحزمة جلدية أو من القماش ، مما يجعل الجزء العلوى يأخذ شكل « عب » ، يتيح حركة سهلة للذراعين . وقد يعلق البعض - كالتجارين مثلا - كيسا من الجلد أو القماش على أحزمتهم

لوضع الأدوات التي يستخدمونها في العمل . وهذا الزى كان يرتديه أيضا الباعة الجائلون . وكان أرباب بعض الحرف الأخرى - كصناع الفخار - القواخرية ، و « الناجون » يكتفون أثناء العمل بارتداء السروال والقميص فقط .

وغطاء الرأس كان عبارة عن طاقية قد تُلَف حولها عمامة ، أما الأحذية فقد عرف منها أنواع عديدة ، مثل « المركوب » الذي كان يغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، و « المداس » أو « البلغة » التي نكسو القدم من الأمام دون الكعب وكان بعض الفقراء يستخدمون « القباقيب » الخشبية التي كان يشيع استخدامها داخل المنازل أو في المساجد للوضوء .

أما زى طبقة الأثرياء « الأعيان » وكبار التجار وهو في الوقت نفسه زى المناسبات للطبقات المتوسطة فقد كان يتألف من جلباب بلدي من الصوف ، وكان يضاف له أحيانا « معطف » أو عباية Abaya وخاصة في فصل الشتاء . ويلبس على الرأس لبدة Lebdah ذات أربعة أركان مطوية - أو طربوش Tarboush - أو عمامة . وحول العنق توضع شيلان من الصوف . أما في الصيف فتستبدل ملابس الشتاء بملابس صيفية من (السكرونة) وطاقية (شيكة) بيضاء خفيفة على الرأس ، كما يستبدل الشال المصنوع من الصوف بآخر من الحرير الأبيض أو الملون .

أما الأزياء الخاصة برجال الدين ورجال العلم والكنيسة والحاوئية فلم تتغير كثيرا فقد كانت ولا تزال تتكون - بصورة عامة - من « الجبة » و « القفطان » و « الكاكولة » و « الحزام » أو « الطربوش » و « الشال » .

ويستعمل الميسرون من رجال الطبقات الشعبية « أولاد البلد » أحذية تغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، ولها كعب يرتفع عن الأرض قليلا ومسحوب عند قاعدته « كعب كباية » ، وتلبس في القدمين عن طريق « أسك » على كل من جانبيها يتيج بعض الاتساع عند ارتداها . ويسمى هذا الحذاء « كندرة » Kundurah وهناك نوع آخر يعرف « بالبنس » Banse يتميز باتساع فتحته وقصر كعبه .

وقد بدأ الكثير من الرجال منذ عشرينيات هذا القرن يتجهون إلى ارتداء الملابس الأوروبية (٧)

(٧) المقصود بالملابس الأوروبية - البنطلون والقميص والجاكيت أو البلوفر في الشتاء . وفي القدمين الأحذية ذات الأربطة . ويرتدى بعض الرجال ، وخاصة عمال الورش ما يسمى بالمغربنة .

(٨) كانت الملابس الشائعة في هذا الوقت - للمرأة - تتكون من قميص من القطن أو الحرير وسروال وثنيان ويلك يلتصق بالخصر ويسدل إلى القدمين من الأمام بإزارار ثم حزام وجهه وعلينا الحيرة .

أزياء السيدات :

بالرغم من التعدد الملحوظ في أنماط الأزياء التي ترتديها السيدات في أحياء القاهرة الشعبية ، إلا أن « الملاءة » و « الملاءة » Milaya أو السوداء مازالت هي النمط الشائع والذي لا يزال مستمرا لزي « البلد » التقليدية .

كانت المرأة حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن ، ترتدى ملابسها (٨) عند الخروج « ملاءة » سوداء سمكية تسمى « الحرير » Habara أو الإزار .

وكانت « حيرة » المتزوجات سوداء اللون عادة ، بخلاف حيرة الفتيات فقد كانت بيضاء اللون . وكانت المرأة تحجب وجهها فيما عدا العينين « بيرقع » أو « خمار » ، وقد كانت الحيرة تظهر المرأة ككتا ضخمة . وتدرجيا أدخلت بعض التعديلات على طريقة لبسها به يتلاءم مع ذوق المرأة الشعبية وطبيعتها ، فأصبحت « الملاءة » تُلَف بإحكام حول الجسم وتُجمع تحت الذراعين بحيث تكون أكثر تحديدا لملامح الجسم ، ومن الجدير بالملاحظة أن « للملاءة اللف » القاهرية أساليب وطرق لف تختلف من سيدة لأخرى ، كما تختلف باختلاف الأعمار . فالمرأة المسنة - على سبيل المثال - تحكم لفها حول وجهها وجسمها ثم تمسك بطرفها من أسفل الوجه بحيث تغطي منطقة الصدر تماما . أما الشابات فيتركها لتهدل بدءا من الكتفين دون تغطية الرأس ... وهكذا .

أما البرقع الأبيض الذي كان يتدلى حتى القدمين ، فقد استبدل بآخر - أقصر - يصل إلى ما بعد الصدر فقط ، وهو أسود اللون - من نفس قماش الملاءة أو من قماش خفيف أو شيكة ، تزينه « قصب » على الأنف ، يطلق عليها البعض لفظة « عروسة » . وهذا النوع قلما نجده مستخدما الآن . لكن قد نلاحظ أن بعض السيدات وخاصة المتقدمات في السن يستخدمن جانبا من الطرحة السوداء « بيشة » لتغطية الوجه .

و « الملاءة اللف » القاهرية عبارة عن « مقطع » واحد أو « مقطعين » من قماش الكريشة الأسود اللامع ، يخاطان معا من طرفيهما الجانبين ، ليتكون في النهاية مستطيل كبير يغطي المرأة رأسها إلى قدميها . وأشهر أنواع « الملاءات اللف » تصنع في مدينة « دمياط » من قماش « الساتان الكريشة » اللامع ولها شراريب في أطرافها الجانبية ، وتعرف هذه الملاءة في أحياء القاهرة الشعبية بـ « الدلوعة » .

وترتدى الملاءة اللف أيضا نساء الأحياء الشعبية في مدينة الإسكندرية وبعض المدن مثل المنصورة ودمياط وبور سعيد والسويس وبعض مدن الصعيد وتفضل بعض السيدات وخاصة نساء الطبقات الثرية استخدام رداء آخر بنفس الحجم ويلبس بنفس الطريقة ، إلا أنه يصنع من الحرير الطبيعي ويسمى « الملس » Malass .

أما الملابس الداخلية للمرأة في أحياء القاهرة الشعبية فهي تتكون من سروال و قميص من القطن ، وقد تستخدم بعض السيدات « مشدات » للصدر « سوتيان » يصنع من قماثر القطن أو النايلون . وترتدى المرأة جلبابا من نسج قطن مطبوع بوحدات ملونة باللون زاهية ، وهذا الجلباب يكون عادة أسود اللون عند السيدات المتقدمات في السن . وقد لجأت بعض الفتيات والسيدات إلى ارتداء البنطلون ، تحت ثيابهن ، وخاصة في الوقت الحالي .

يغطي النساء رؤسهن « المنديل أبوويه » Mendil Be ويسمى Oyah ويسمى في مدينة الإسكندرية وما يجاورها من بلاد « المدورة » Midawarah وهو مثلث الشكل من الحرير ، حوافه الثلاث مشغولة ومزينة بقطع من الصوف أو الحرير و « الخرز » و « الترتز » . وقد ترتدى بعض السيدات ، وخاصة المتقدمات في السن « الطرحة » السوداء قبل الالتفاف « بالملاءة » .

والأحذية التي تتعلمها السيدات بسيطة الشكل تغطي القدمين من الأمام والخلف معا . وقد تكون بدون كعب أو بكعب للمناسبات . وهناك نوع آخر عبارة عن « ششب » يغطي مقدمة القدمين دون الكعبين ، ويرتفع قليلا عن الأرض ، وهذا النوع يعرف « بالكنتله » والكنتله Kataniila وهو لم يعد مستخدما .

المنطقة الثقافية الثانية :

الدلتا

جغرافيا يطلق على المساحة التي يحدها فرع دمياط شرقا وفرع رشيد من الغرب ، اسم دلتا نهر النيل ، وتشمل محافظات القليوبية والمنوفية والدقهلية وكفر الشيخ والبحيرة والشرقية .

وقبل أن نتناول بالوصف الزى الشعبي في هذه المنطقة يجدر أن نشير إلى أننا نقصد هنا فلاحي هذه المحافظات فقط دون تناول صيادي القرى المطلة على بحيرات الدلتا (٩) ، كما سنستشي القرى التي يعيش فيها البدو وخاصة في محافظتي الشرقية والبحيرة .

وفي هذه الحالة يمكن القول بصفة عامة أن فلاحي هذه المناطق يعيشون تراثا مشتركا بحكم التقارب ووحدة العمل والمناخ والطبيعة المكانية المشتركة ، ورغم هذا فهناك ملامح معينة تميز ملابس سكان كل منطقة على حدة .

أزياء الرجال :

تمتاز ملابس الفلاح في منطقة الدلتا ببساطتها الشديدة ، فالجلباية هي الزى التقليدي له . وتحته يرتدى الفلاح سروالا من القطن يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو واسع بصورة ملحوظة بحيث يتيح له ذلك حركة سهلة أثناء العمل ، ويشد حول الوسط « نكة » . ويرتدى الفلاحون قميصا فضفاضا له أكمام طويلة وفتحة عنق

مستديرة . وقد يرتدى بدلا منه فائلة قطيفة ذات أكمام طويلة . ثم الصديري المقلم فاتح اللون أو السادة ، وهو مفتوح من الأمام - ويقفل بصف طويل من الأزرار المتجاورة (١٠) .

ويسمى الجلباب الذي يرتديه الفلاح « الجلباب البلدي » وهو يصنع من القطن أو الكتور ، ليرتديه أثناء عمله بالحقل وفي حياته اليومية ، أما في غير أوقات العمل ، وفي المناسبات ، فهو يلبس فوقه جلبابا آخر من الصوف لا يختلف في تصميمه عن القطن ، وقد يرتدى إلى جانب ذلك « عباية » ولاسه وقد يلبس « اللبدة » أو « العمامة » على الرأس (١١) .

ويتصف الجلباب بأن طوله يصل إلى القدمين ، وهو فضفاض وله أكمام طويلة تضيق بعد الكتفين ثم تسع عند نهايتها ، وفتحة الرقبة مستديرة ومفتوحة على الصدر بحيث تسمح برؤية الصديري بأزراره العديدة وخطوطه المميزة .

وأثناء العمل في الحقل ، يقلب الفلاح نهاية جلبابه الفضفاض ويربطه حول وسطه ، أو يترعه كلية ، وفي هذه الحالة يعمل مرتديا سرواله و قميصه فقط . أما غطاء الرأس أثناء العمل فهو عبارة عن طاقية من القطن أو الصوف المغزول والمنسوج يدويا ، وقد يحيط الطاقية بمنديل مربع به خطوط طويلة وعرضية ، يعقده من الأمام على جبهته ، وهذا المنديل يعرف « بالمنديل المحلاوي »

ويستعمل الفلاح حذاء من الجلد يسمى « مداس » Madas أو « بلغة » « Bulghah » يكسى القدم من الأمام فقط . وتشتهر مدينة « فاقوس » بالشرقية بصناعة أنواع جيدة منه .

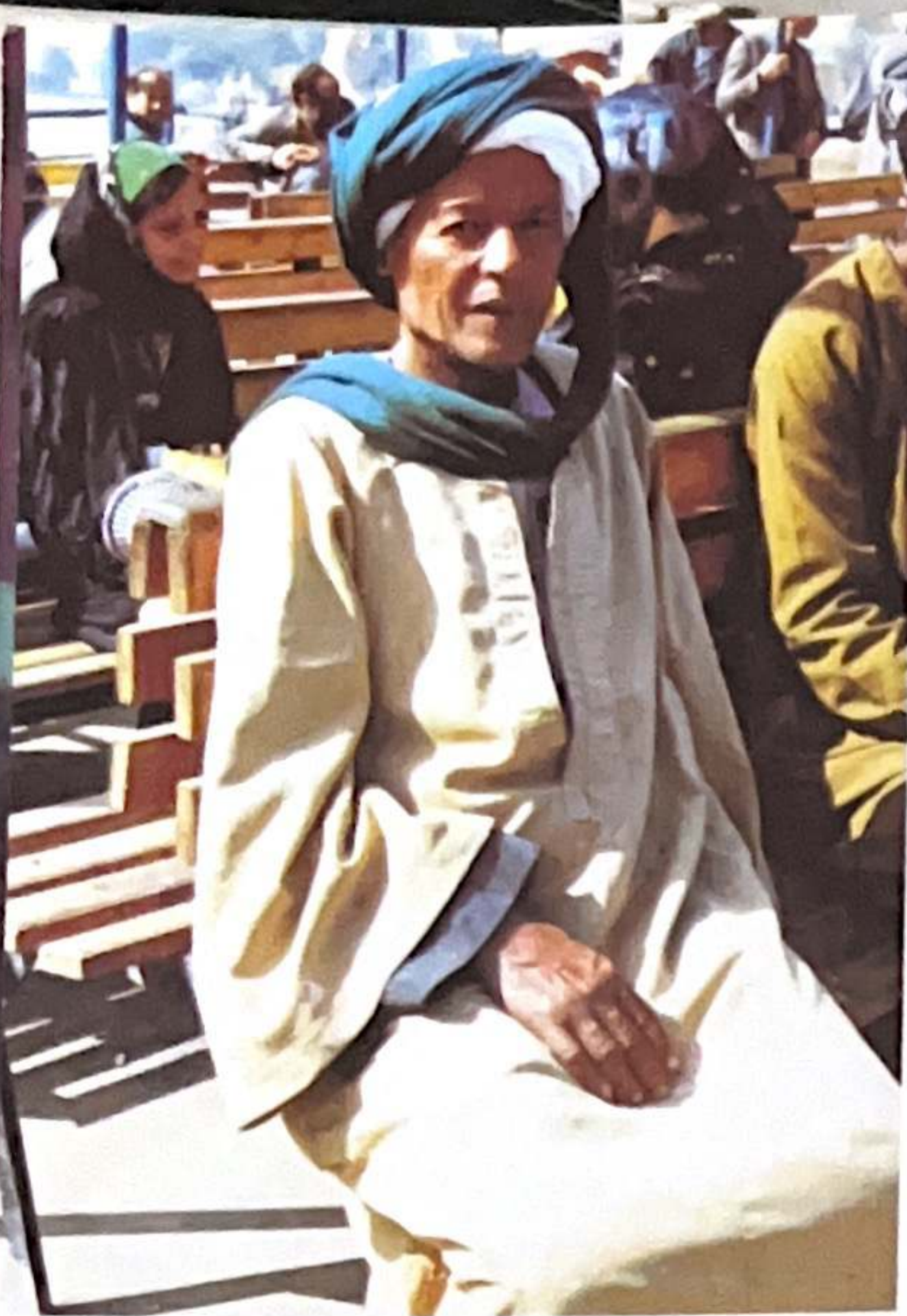
أزياء السيدات :

تتألف الملابس الداخلية لفلاحات الدلتا من قميص طويل بدون أكمام ، وسروال قد ينتهي من أسفل بـ « كورنيش » ، وغالبا ما يكون كلاهما من لون فاتح .

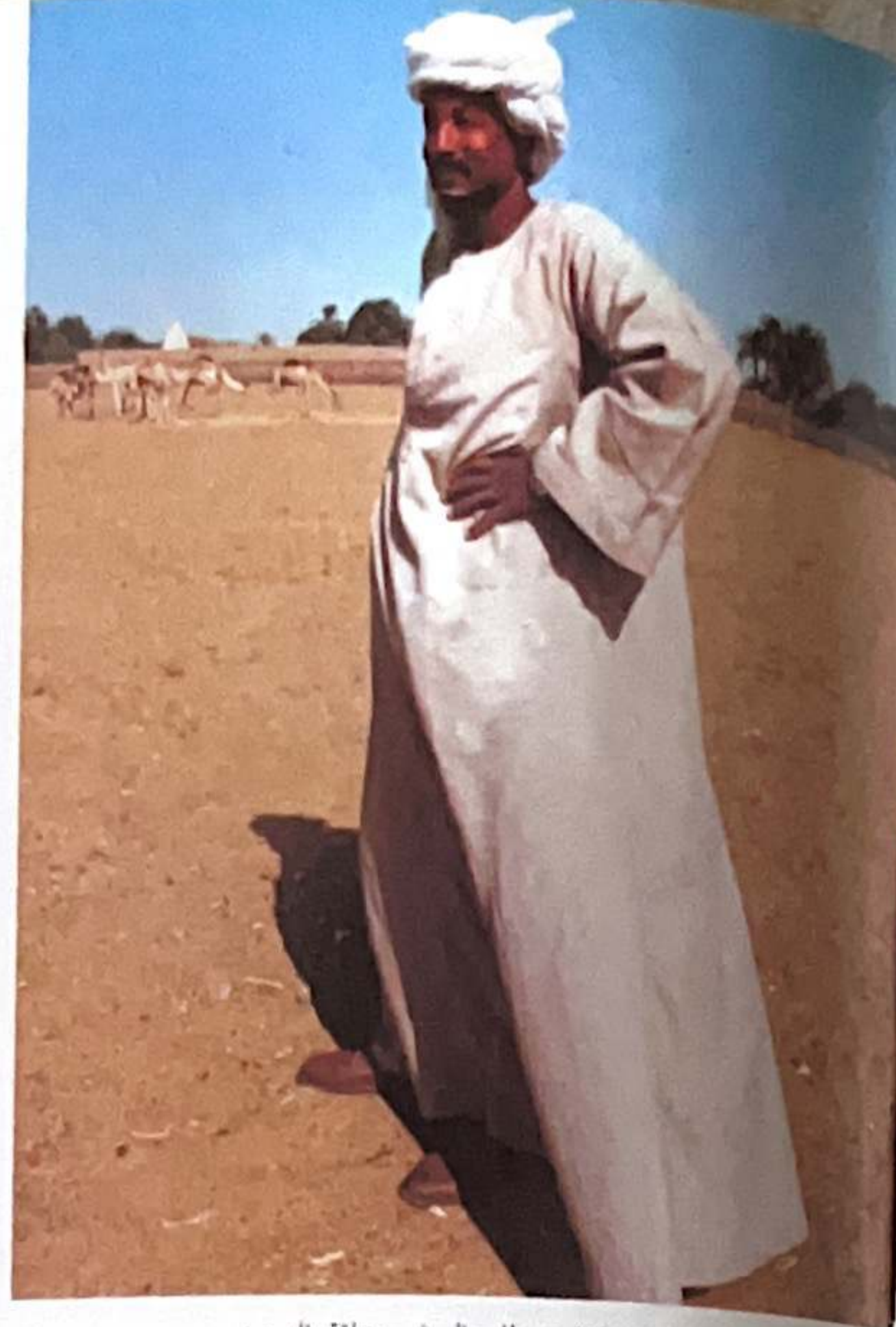
وتستخدم الفلاحة نوعين من الثياب ، أحدهما بسيط للمنزلة والعمل وبالحقل ، والآخر للخروج والمناسبات . وتلبس الفلاحة في دارها جلبابا من القطن المنقوش باللون زاهية ، كماه طويلان ، ويصل

(٩) بحيرات الدلتا هي : المنزلة - البرلس - مربوط - أدكو .

(١٠) جرت العادة أن يلبس الفلاح عند الخروج عدة جلابيب بعضها فوق البعض على أن تكون الأخيرة هي الأجود من حيث المظهر والخامة ، وهي غالبا تصنع من الصوف حتى في أشهر الصيف . وقد يكون الدافع وراء ذلك هو التباهي بكثرة العدد كدلالة على الثراء ، أو لظروف عملية حيث قد تقتضى بعض الحالات البيت خارج الدار . وفي هذه الحالة يستخدم الجلباب الداخلي للنوم (١١) حتى فترة الأربعينات، كان الرجال يستخدمون أنواعا متعددة من الأربطة مثل الشب والشى والزحبوط والدفة . . . وقد حلت العباية محلها جميعا .



العمامة والتفيحة للرجال في منطقة الصعيد



الزى التقليدي للرجال في منطقة الصعيد

وفي غير أوقات العمل ، يرتدى فلاح الصعيد جلبابا بلديا من الصوف وعليه عباءة . كما يلف حول عنقه شالا إما أن يكون من الصوف «تلفيحة» TALFiha أو من الحرير «لامسة» Lassah وعلى الرأس يضع ليدة تلف في معظم الأحيان بعمامة .

واللبدة عبارة عن طاقية من الصوف أو وبر الجمل المضغوط ، وهي إما أن تترك على شكلها الذي يشبه القبة ، أو يتم ضغطها في ثلاث أو أربع طيات .

ومنذ جيل أو جيلين مضيا ، كان رجال الوجه القبلي وبخاصة الفقراء يتميزون بارتداء «الزغبوط» Zaabout على ملابسهم . والزغبوط ثوب خارجي مصنوع ، يدويا ، من الصوف الخام بني اللون . وهو مستطيل الشكل وله أكمام مستقيمة تتعامد عليه ، أما فتحة العنق فمثلثة الشكل واسعة تكشف عن الصدر حتى الوسط ، وقد اختفى هذا النوع من الثياب وحلت محله العبائة الشائعة - أيضا - عند فلاحى الوجه البحرى وسكان الأحياء الشعبية فى المدن - وهي من القماش الصوف ، وتحاك يدويا .

ويقابل هذا الزى ، وفى الفترة المشار إليها ، نمطا آخر كان يشيع فى مناطق الصعيد الأدنى وخاصة «الفيوم» و«بنى سويف» ، كان هذا النمط أيضا يصنع من الصوف الخام ، مستطيل الشكل بدون أكمام ومفتوح طويلا من الأمام . كان هذا الطراز يسمى «شالة» (١١) ، وقد انقرض تماما .

ونلاحظ بصفة عامة أن ملابس فلاحى الصعيد تجمع فيما بينها سمات مشتركة كما هو الحال عند فلاحى الدلتا ، إلا أن هناك تمايزا واضحا نلاحظه فى الملابس الخارجية وخاصة فى أزياء السيدات .

أزياء الرجال :

لا تختلف الملامح العامة التى تميز أزياء الفلاح فى صعيد مصر عن ملابس الفلاحين فى الدلتا - أو الوجه البحرى . وتتكون ملابسه الداخلية من سروال واسع يشد حول الوسط «بنكة» ، وما يميزه وهو طوله الذى يصل إلى القدمين ، وقميص واسع له أكمام طويلة ، ويصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وله فتحة واسعة مستديرة حول العنق . وهاتان القطعتان من الملابس تصنعان من قماش «الدمور» السكرى اللون أو من الدبلان الأبيض . ثم صديرى وجلباب على نمط الجلباب الذى يستخدم فى الدلتا (١٢) .

(١٣) راجع ملابس فلاح الدلتا .

(١٤) من الواضح أن هذا الزى ، ظل يستخدم لفترات طويلة فى هذه المنطقة فقد وصفه الرحالة «بوركههارت» أثناء رحلته التى قام بها عام ١٨١٤ وقال إنه الزى الشائع عند رجال الصعيد منذ فترة طويلة . ولا زالت بعض العائلات تحتفظ به حاليا كتذكارة .

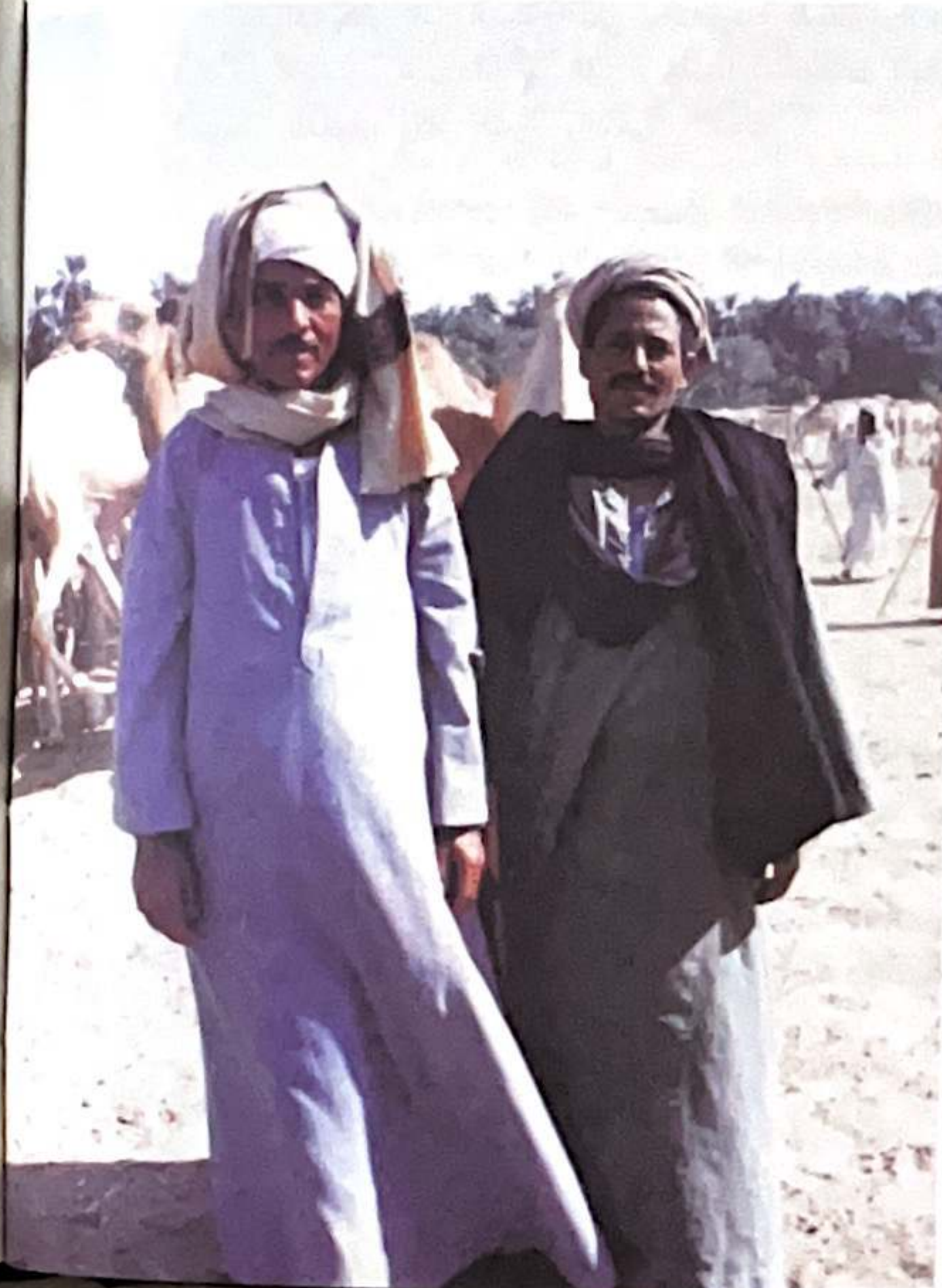
بدلا من الثوب الأسود القطيفة ثوبا آخر للمناسبات وخارج المنزل عموما . ويصنع هذا الثوب من قماش «المس» ويحاك بطريقة تشبه إلى حد كبير طريقة حياكة الجلباب البلدى الرجالي ، ويتميز هذا الثوب بأكمامه الطويلة الواسعة حتى إنها تغطى الكفين ، ويستخدم معه - كغطاء للرأس الطرحة السوداء المعتادة - التى تحيط بالوجه وتغطي منطقة الصدر ، أو العصبة السوداء التى تعقد خلف الرأس ، فترك منطقتا الصدر والوجه مكشوفين . وقد ترتدى فى بعض السيدات مع هذا «البرقع» الأسود المزين بالعملات المذهبية أو الفضية . وقد ندر استخدامه فى الوقت الحالى .

ومن الجدير بالذكر أن بعض فلاحات محافظة الجيزة يرتدين هذا الزى أيضا . وأحذية السيدات عبارة عن «شباب» ، «شبيهة» باللبغا الرجالي ، إلا أن كعوبها أعلى قليلا ، كما أنها تكشف ، مقارنة باللبغا الرجالي ، عن جزء أكبر من مشط الرجل ، كما أن الكعب كله يبقى مكشوفاً .

المنطقة الثقافية الثالثة : الصعيد

يمكن تحديد هذه المنطقة بالشريط الذى يبدأ من جنوب الجيزة ويمتد مجاورا أو موازيا النيل إلى أسوان جنوبا ، شاملا محافظات بنى سويف والفيوم والمنيا وأسيوط وسوهاج وقنا ومحافظة أسوان باستثناء منطقة النوبة التى ستناولها كمنطقة ثقافية مستقلة .

ملابس الخروج والمناسبات للرجال من منطقة الدلتا



طول هذا الجلباب إلى القدمين ، وقد ينتهى بـ «كورنيش» يلامس الأرض من الخلف - ويسمى هذا الثوب فى بعض مناطق الدلتا (١٢) «الثوب» والكشف .

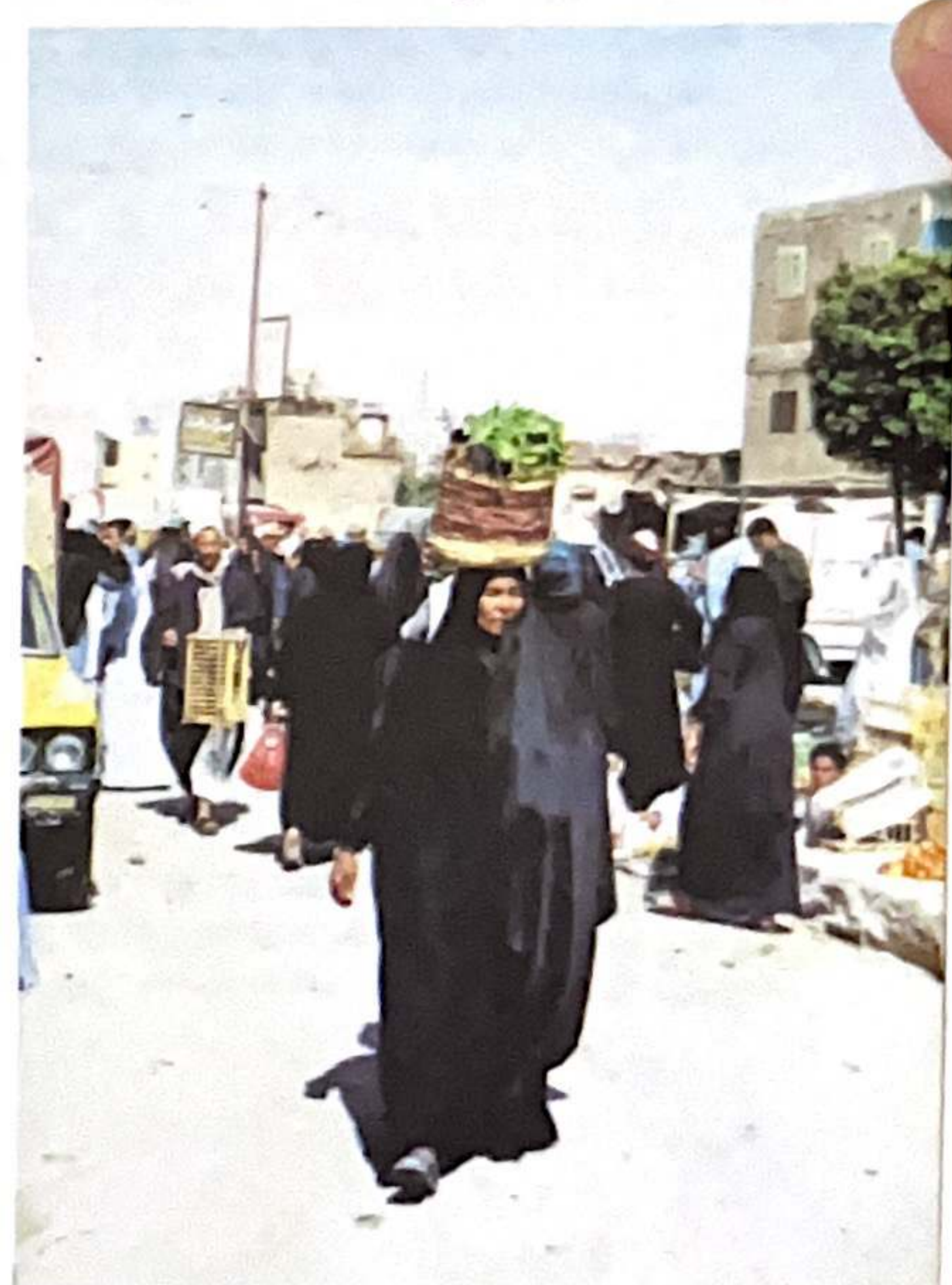
وتميل ثياب الفلاحات - عادة - إلى التكسيم فى منطقة الصدر ، ثم تنزل باتساع دون أن تضيق فى منطقة الوسط . وقد تعمل بها بعض الثياب «الكسر» للريشة .

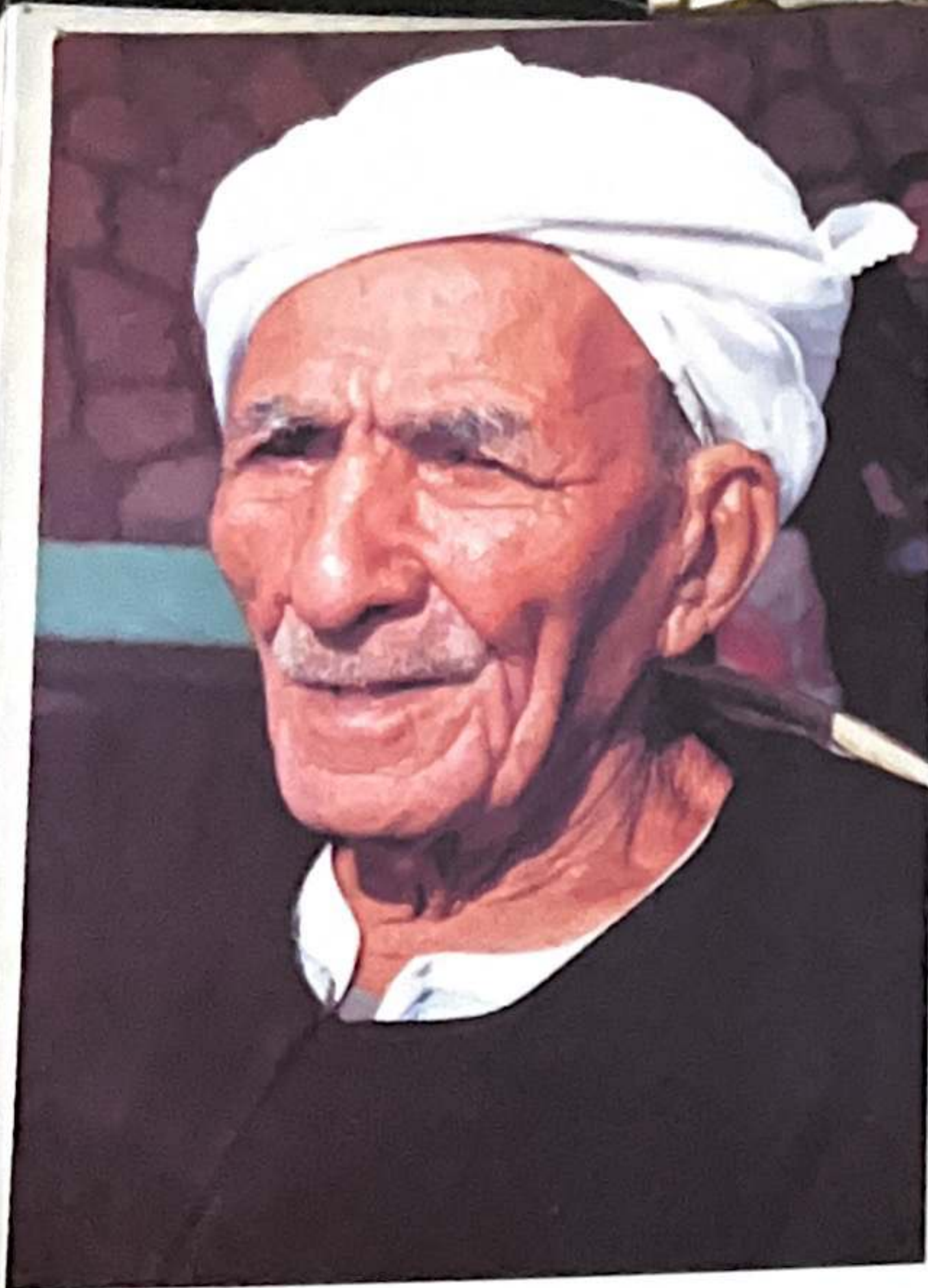
ولا تختلف الخطوط الرئيسة للثياب الخارجية عن ثياب العمل أو المنزل إلا من حيث اللون الذى يكون غالبا أسود ، ونوع الخامة التى يصنع منها الثوب وتحظى أقمشة القطيفة اللامعة بتفصيل خاص لدى الفلاحات عموما فى ثياب المناسبات ولدى نساء الأسر الميسورة الحال . وقد تصاف بعض الحليات فتطرز منطقتا «السرة» والصدر ، بالحرز الملون والخيوط اللامعة ، وقد يستعاض عن التطريز بشرائط من الحرير أو الساتان اللامع .

وتستخدم القرويات متدبل الرأس المثلث الشكل المعروف فى المدن باسم «المتدبل أبوأوية» . وله عندهن عدة أسماء مثل «الحرمة» ، «القمطة» ، Kamtah والمدورة Midawarah وترتدى السيدات أيضا على رؤوسهن «الطرح الحريرية» ، والشيلان القطيفة الملونة أو الشيلان الحرير .

وتتميز فلاحات محافظة الشرقية بزي خاص . فهن يستخدمن

ثوب للخروج للسيدات من منطقة الدلتا





الفططان والعمامة زى الصيادين في غير أوقات العمل

تعوض قصر الثياب ، ويتعلمن أحذية بسيطة الشكل تغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، أو تكشف عن الكعبين .

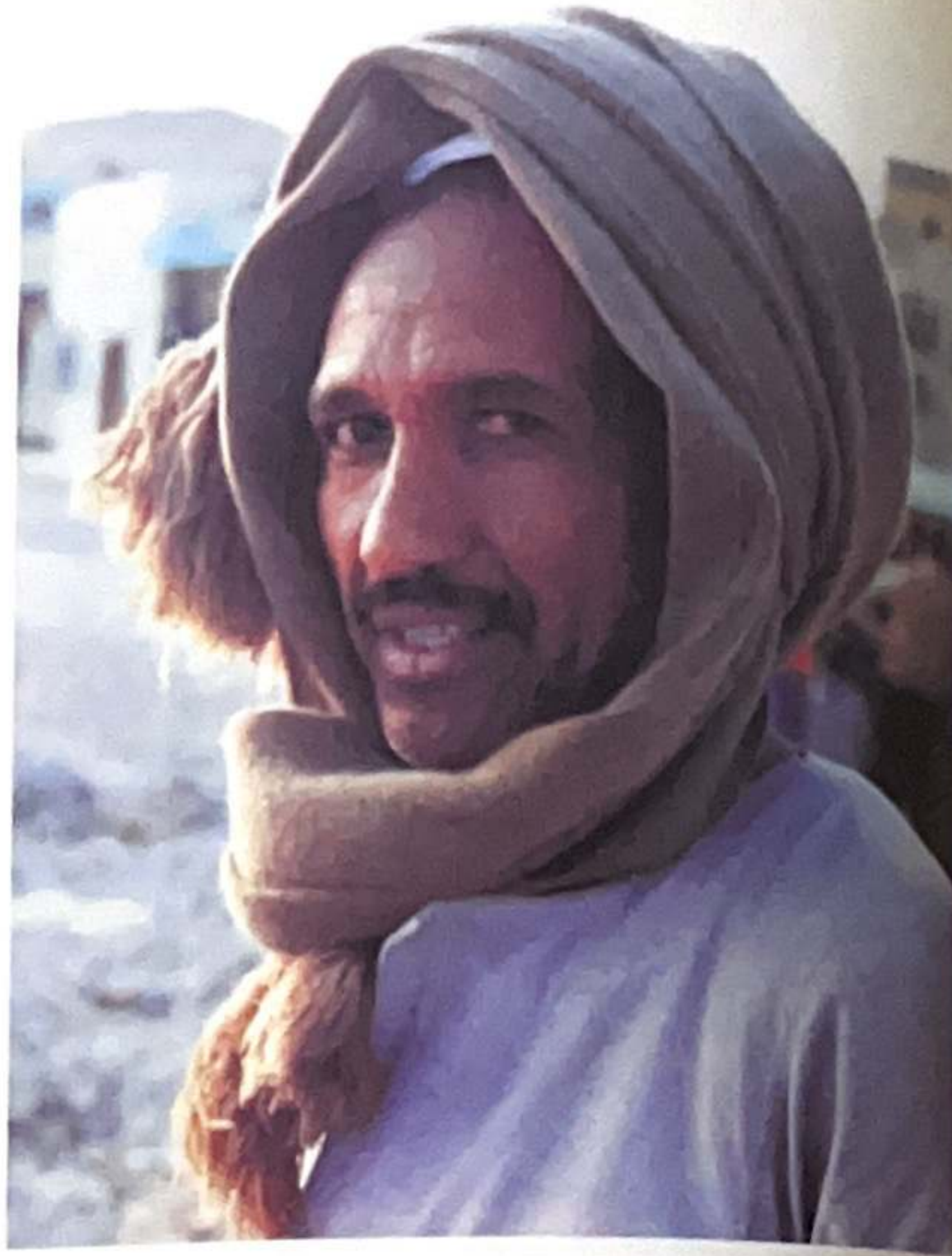
المنطقة الثقافية الرابعة :

صيادو المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا

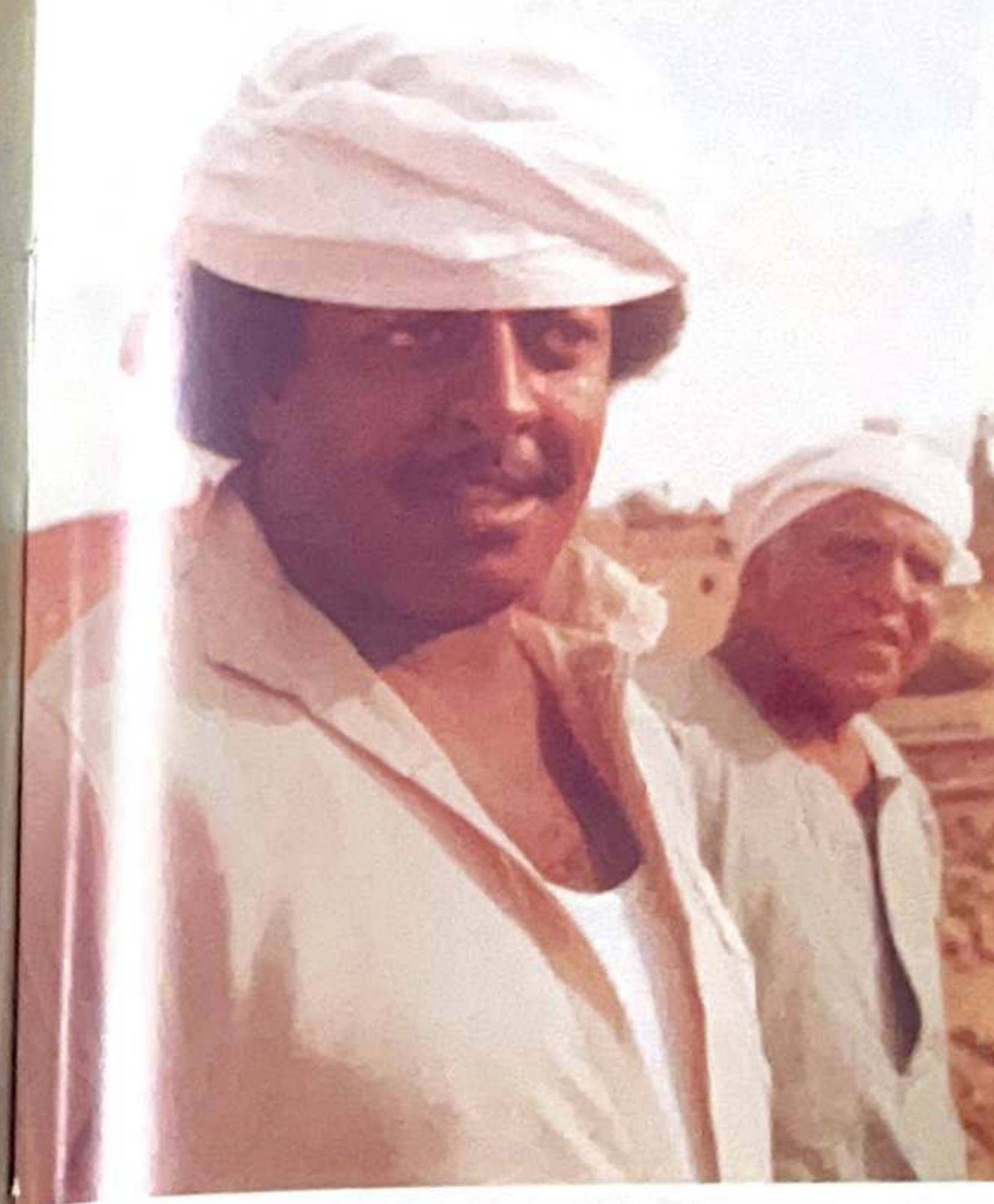
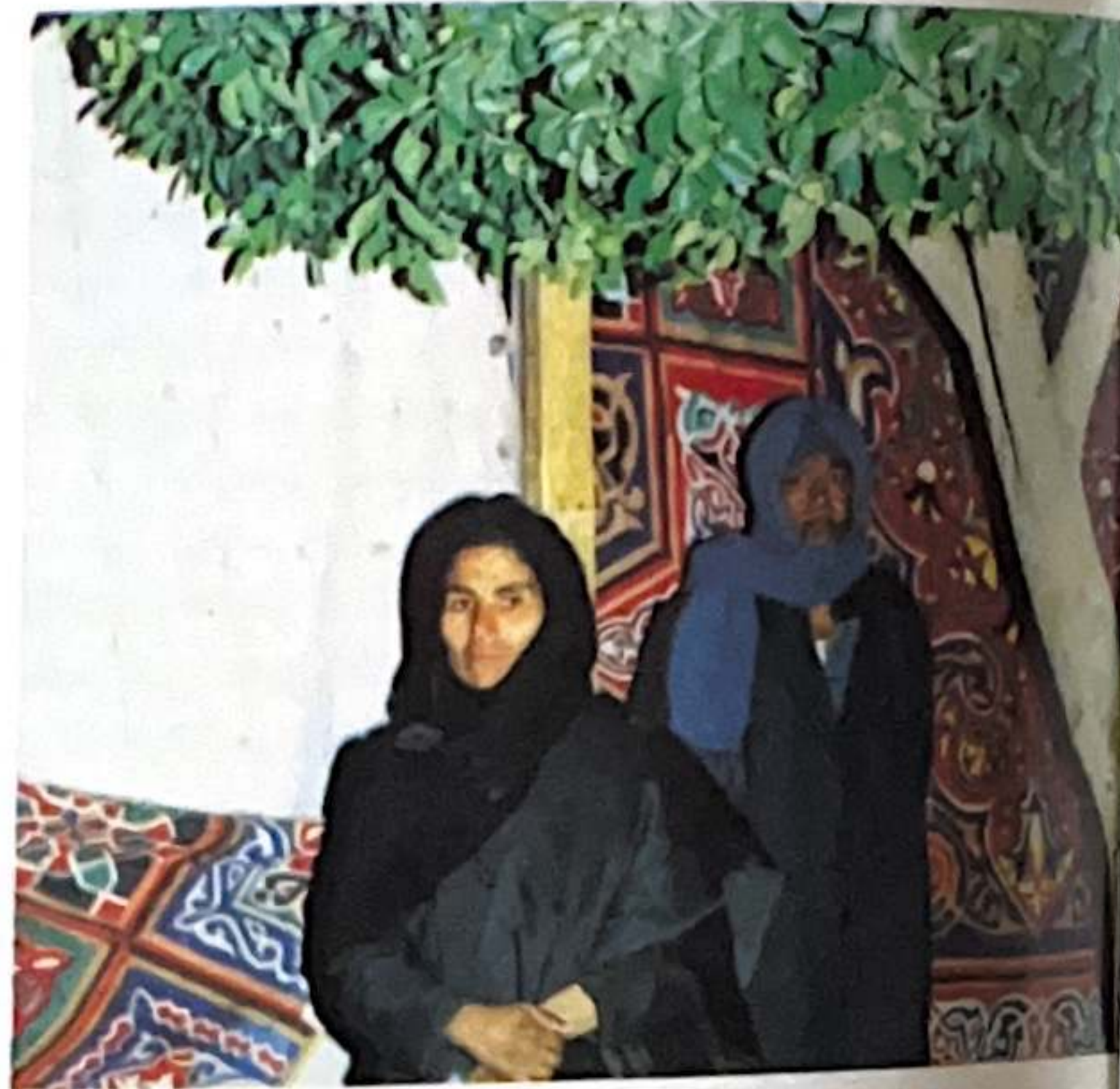
يتميز الزى الرجالي للصيادين بشكل واضح عن الأزياء الشائعة في جمهورية مصر . إلا أنه يشابه بشكل عام بين صيادي سواحل البحر الأبيض المتوسط المصرية مثل الإسكندرية ورشيد ومرسى مطروح ، وصيادي القرى المطلة على بحيرات المنزلة والبرلس ومربوط وإدكو .

أزياء الرجال :

يتكون زى الصيادين في المناطق المشار إليها من سروال من القطن ، أسود ، واسع ، به «سيالتان» ، قد يُوشى عند حافتيها ببعض الوحدات الزخرفية ، يُشد حول الوسط بـ «تكة» ، ويضيق عند أسفل الساقين وينتهي بأساور ثقيل بأزرار . ويرتدى الصياد «فائلة» من القطن بأكمام طويلة ، ذات رقبة عالية غالبا ، ومن حيث اللون فهي



اللفيفة الصوف يستخدمها الرجال في معظم أنحاء وادي النيل



ويتميز أهل الصعيد باستخدام العمامات الكبيرة كما يتميزون بالعصى وهم يعتبرونها جزءا مكملًا لزيهم وشخصيتهم . والعصى لها أشكال متعددة ، تختص كل منها بمناسبة معينة ، فعصا الشيخ تختلف عن عصا الشاب ، كما أن هناك عصا للدواب وعصا للعراك ، وأخرى للتحطيب^(١٥) وغيرها يحملها العريس . وتسمى العصا الغليظة عندهم «الشومة» .

ويتعل الرجال في الصعيد «البلغ» المعروفة في الدلتا ، وقديما كانوا يتعلمون نوعا من الأحذية تصنع من جلد رقيق وتسمى «ملخة» .

أزياء السيدات :

تتكون الثياب الداخلية للسيدات في الوجه القبلي من سروال طويل إلى ما بعد الركبتين ، وقميص ، وهما يصنعان من أنسجة قطنية ألوانها فاتحة .

وتتشابه الثياب التي ترتديها النساء في المنزل ، من ناحية التصميم ، في معظم أقاليم الوجه القبلي ، وهي تميل إلى التكسيم في منطقة الوسط . وتتميز أكمامها بكشكشة عند الكتفين ثم تتحد حتى الرسغين بعرض يقل تدريجيا . ويصل طول الثوب إلى منتصف الساق تقريبا .

أما الملابس التي ترتدى خارج المنزل فهي تتكون من جراين ، الأول عبارة عن ثوب أسود ترتديه المرأة على ثوبها المنزل ، وهو لا يختلف عنه ، من ناحية التصميم ، إلا في منطقتين هما إسا والأقصر وما يجاورهما من قرى . فترتدى نساء إسا ثيابا تشبه «الجلباب البلدى» طويلة إلى القدمين ، سوداء اللون تسمى «الفططان» Koftan أما نساء الأقصر وما حولها فيرتدين نوعا مميزا من الثياب ، أسود اللون ، مستطيل الشكل ، مفتوح طويلا من جانبه الأيسر ، بدون أكمام ، فتظهر أكمام الثوب الداخلي . وله فتحة عنق مستديرة واسعة ومفتوحة من منتصفها حتى الصدر . ويعرف هذا الثوب بـ «الجة» Gebba .

وقد اشتهرت بعض مدن الصعيد مثل أسيوط وأخميم وسوهاج والأقصر بنوع متميز من التطريز بواسطة سلوك فضية أو ذهبية ، تشكل منها وحدات زخرفية على الأثواب والطرح . ويعرف هذا النوع «بالتلى» .

أما الجزء الثاني من ملابس الخروج فهو الرداء الخارجى الذى

ومعظم النساء اتجهن لارتداء الملاءة اللف الكريشة المعروفة في القاهرة . أما النوع الأحدث والأكثر شيوعا ، وخاصة في مدن الصعيد فهو عبارة عن ملاءة من قماش الساتان القطنى اللامع . عليها رسوم لأهله من النسيج غير اللامع «المطفى» ويعرف هذا النوع باسم «أبو هلال»^(١٨) .

وتضيف النساء عند خروجهن من الدار جوارب سوداء سمكية ،

(١٥) رصعة شمية شائعة في الصعيد تستخدم فيها العصي .

(١٦) مازالت تتجها بعض المناطق في الصعيد مثل نجع البحيرة مركز إدكو .

(١٧) تتجها إسا ونقادة .

(١٨) تتج هذه الملاءة في مصانع كفر الدوار خصيصا لنساء الصعيد .



غطاء الرأس لبنة من الساحل الشمالي

المنطقة الثقافية الخامسة :

الصحراء الغربية

تنقسم الصحراء الغربية - كما أشرنا في المقدمة - إلى قسمين متميزين :

- ١ - الساحل - في الشمال .
- ٢ - الواحات - في الجنوب .

١ - الساحل الشمالي الغربي

يقصد به ذلك الشريط الموازي للبحر الأبيض المتوسط ، والذي يبدأ من العامرية شرقا ، ويمر بكنج مريوط ، برج العرب ، بهيج ، الحمام ، العلمين ، سيدى برانى مرسى مطروح ثم ينتهى عند السلوم غربا .

ويسكن هذه المنطقة الكثير من القبائل البدوية ، أشهرها قبائل أولاد على . وهناك جزء من هؤلاء السكان مستقر ويعمل بالزراعة ، وجزء آخر يعمل بالرعى ، وهم البدو الرحل الذين يجوبون أنحاء الصحراء طوال العام بحثا عن المراعى الصالحة . ويربط بين سكان الساحل الشمالي الغربى وامتداداته الغربية علاقات الجوار المتعددة الجوانب ونذكر منها بصفة خاصة ما يتعلق بالمعتقدات والأزياء .

أزياء الرجال :

يرتدى رجال منطقة الساحل الشمالي الغربى ملابس بسيطة تتكون من سروال داخلى أضيق مقارنا بسروال أهالى وادى النيل والصيداين ، ويشد حول الوسط «بتكة» - من صوف الأغنام المبروم - ويصل طول هذا السروال إلى القدمين وينتهى بأسورة قد تطرز ببعض الوحدات القليلة . وفى فصل الصيف يرتدى الرجال فانلة من القطن وتكون هذه الفانلة من الصوف فى فصل الشتاء . وهى بأكماء طويلة وفتحة عنق مستديرة مفتوحة من الأمام - عند المنتصف - وتقف بأربعة أزرار . كما يرتدى الرجال جلبابا أبيض اللون ، أكماءه متوسطة الاتساع ومستقيمة ، له فتحة مستديرة للعنق تحيط بها ياقة أو نصف ياقة ، ولا يغطى الجلباب القدمين فطوله محدد بحيث يظهر الطرف السفلى من السروال . ويسمى أهالى الساحل الشمالي الغربى هذا الجلباب «الفقطان» .

ويتميز بدو الساحل الشمالي الغربى بارتداء «الصدىرى» على ملابسهم - وهو يختلف عن الصدىرى الداخلى فى أنه يكون من لون أزرق أو أبيض - أو قد يكون أسود ، ويصنع من قماش الصوف أو الجوخ ، بدون أزرار ، وقد يزين صدره بعض الوحدات الزخرفية البسيطة ويسمى «صدريه» Sadria .

وفى المناسبات يضيف الرجل رداء طويلا ، يصل طوله إلى خمسة أمتار ، وهو ينسج يدويا من صوف الحوالى^(١٨) الخفيف ، وقد

تكون إما سوداء اللون أو زرقاء ، وقد تكون من لون فاتح ، وعليها صدىرى فاتح يزر على طوله من الأمام بأزرار عديدة . أما صيادو بور سعيد فقد كانوا يتفردون بزي خاص للعمل يسمى «فوطه» وهو عبارة عن قطعة من القماش «الدمور» أو العيك طولها حوالى مترين ، تلف حول الوسط وتثنى على الجانب فى شكل عقدة . وقد ندر استخدام هذا الزي فى الوقت الحالى ، واستبدل بسروال^(١٩) أبيض يصل طوله إلى ما فوق الركبتين .

ويستخدم الصيادون أثناء العمل «اليرانيط» المصنوعة من القماش الأبيض كأغطية للرأس . وقد يستخدمون عمائم بيضاء أو شيلان تلف حول الرأس .

ويرتدى الصياد فى غير أوقات العمل «الفقطان» Koftan . وهو جلباب طويل إلى القدمين ، بأكماء طويلة مستقيمة متوسطة الاتساع وبدون أساور . وتحيط بفتحة العنق ياقة أو نصف ياقة . وهى مفتوحة من الأمام حتى أسفل الصدر وتقف بأزرار .

ومع هذا الجلباب يغطى رأسه بعمامة من الفوال الأبيض أو شال يلف بطريقة العمامة . ويستعمل نوعا من الأحذية تغطى كل القدمين حتى موضع «الكاحلين» - نصف رقة - لها أمتك على كل من جانبيها بدلا من الرباط حتى يسهل لبسها ، ولها كذلك كعب - مرتفع قليلا - «كباية» . . . ويسمى هذا الحذاء «الكندرة» .

أزياء السيدات :

ترتدى النساء الملامة السوداء المضلعة على ثوب متوسط الطول ، بوسط ضيق ، ويتزل باتساع أو «كشكشة» ، وبأكمام طويلة متوسطة الاتساع .

وتستخدم النساء المناسبات الألوان الداكنة - أما الشابات فيفضلن الألوان الزاهية اللون .

وعلى الرأس متديلا مثلث الشكل ، هو «المتدليل أبوأويه» - أو المدورة - وعليه طرحة من الحرير سوداء اللون غالبا . وكانت النساء تستخدم البرقع الكريشة الأسود ذا القصبة الذهبية على الأنف ، ثم الليشة . وقد اختفت هاتان القطعتان - أما فى القدمين فيتعلن أحذية بسيطة من الجلد بدون كعب - أو بكعب وخلخال بأبزيم . وذلك فى المناسبات .

(١٨) الأغنام الصغيرة التى يبلغ عمرها عاما ، أو حولا واحدا - ١٢ شهرا قمرى - ويتميز صوف هذه الحوالى بالنعومة الشديدة .

(١٩) يسمى «لباس» بالعامية .

أزياء النساء :

ترتدى المرأة البدوية فى الساحل الشمالي الغربى ثوبا من القماش الزاهى اللون ، مشجرا أو سادة ، طويلا إلى القدمين ، له أكماء واسعة إلى حد ما ، ويسمى «الفقطان» Koftan . ثم تلف حول وسطها حزاما عريضا من الصوف الأحمر أو القرمزى ، تستبدله فى بعض الأحيان بإشارب مربع تعقده من الأمام .

وتستخدم البدويات فى الساحل الشمالي الغربى نوعا مميزا من الأحذية ذات الرقة ، تقفل من الأمام برباط ، وهى تصنع يدويا من الشامواه البيج المطرزة بالوحدات الزخرفية الهندسية بخيوط ملونة . Bullghah Gattashi ويسمى هذا الحذاء «البلغة الجطاشى» .

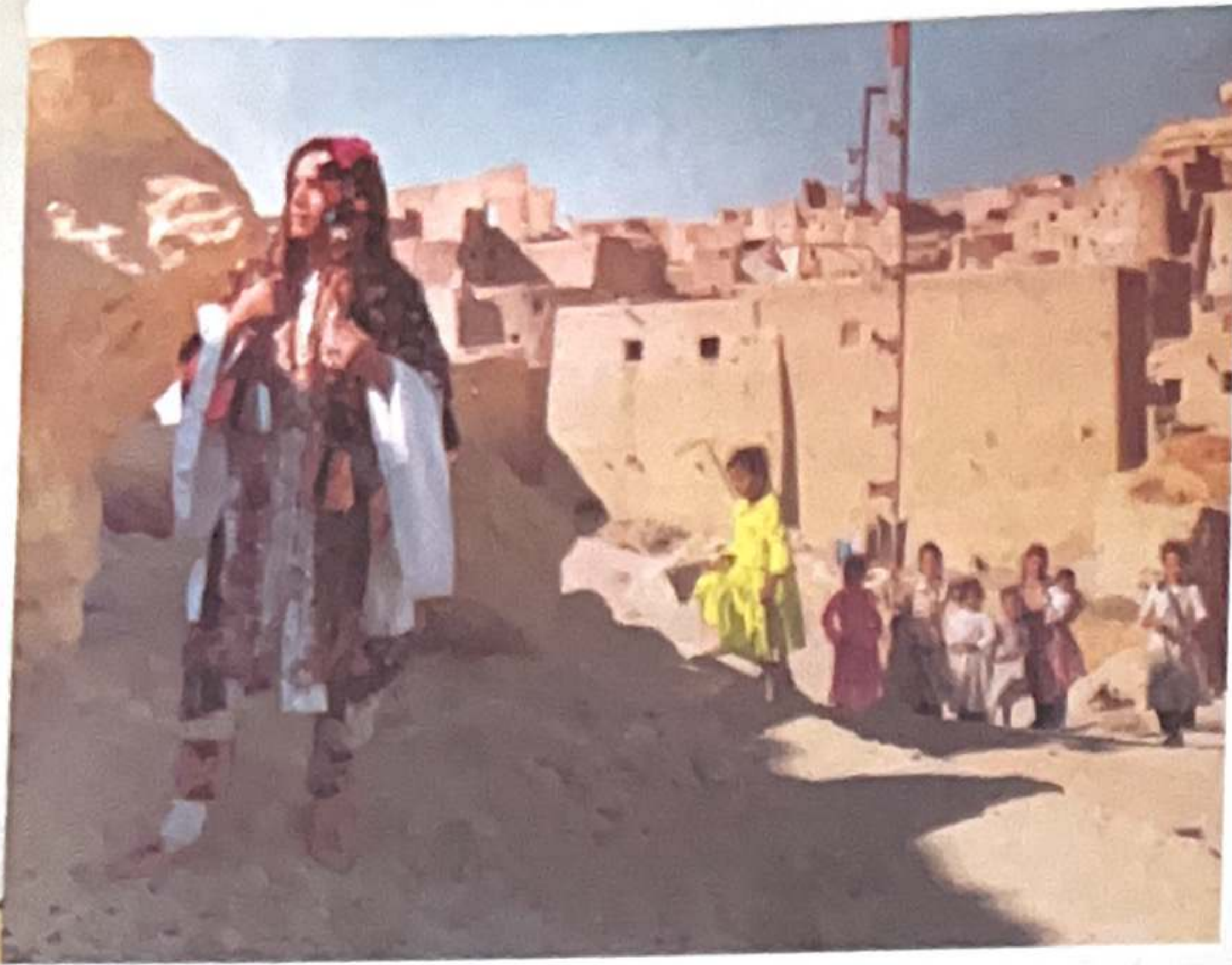
أما السيدات المتقدمات فى السن فاثوابهن من القطن الأسود ،

يستورد من ليبيا . ويسمى هذا الرداء «جارد» Jarid ويرتديه عادة المتقدمون فى السن حيث يحيطون به أجسامهم فى عدة لفات ، ومعه غطاء للرأس عبارة عن طربوش أحمر قرمزي بدون «زر» هو «الشنه» Shinna وهم يستوردون هذا الطربوش من ليبيا أيضا . وقد يرتدى الرجال «العمامة» .

أما الشباب فيرتدون فى المناسبات «عباءة» وغطاء بسيطا للرأس عبارة عن مربع من القماش القطنى الخفيف ، أبيض اللون يطوى فى شكل مثلث ، ويوضع سائبا على الرأس ويسمى «صمادة» Sumadah .

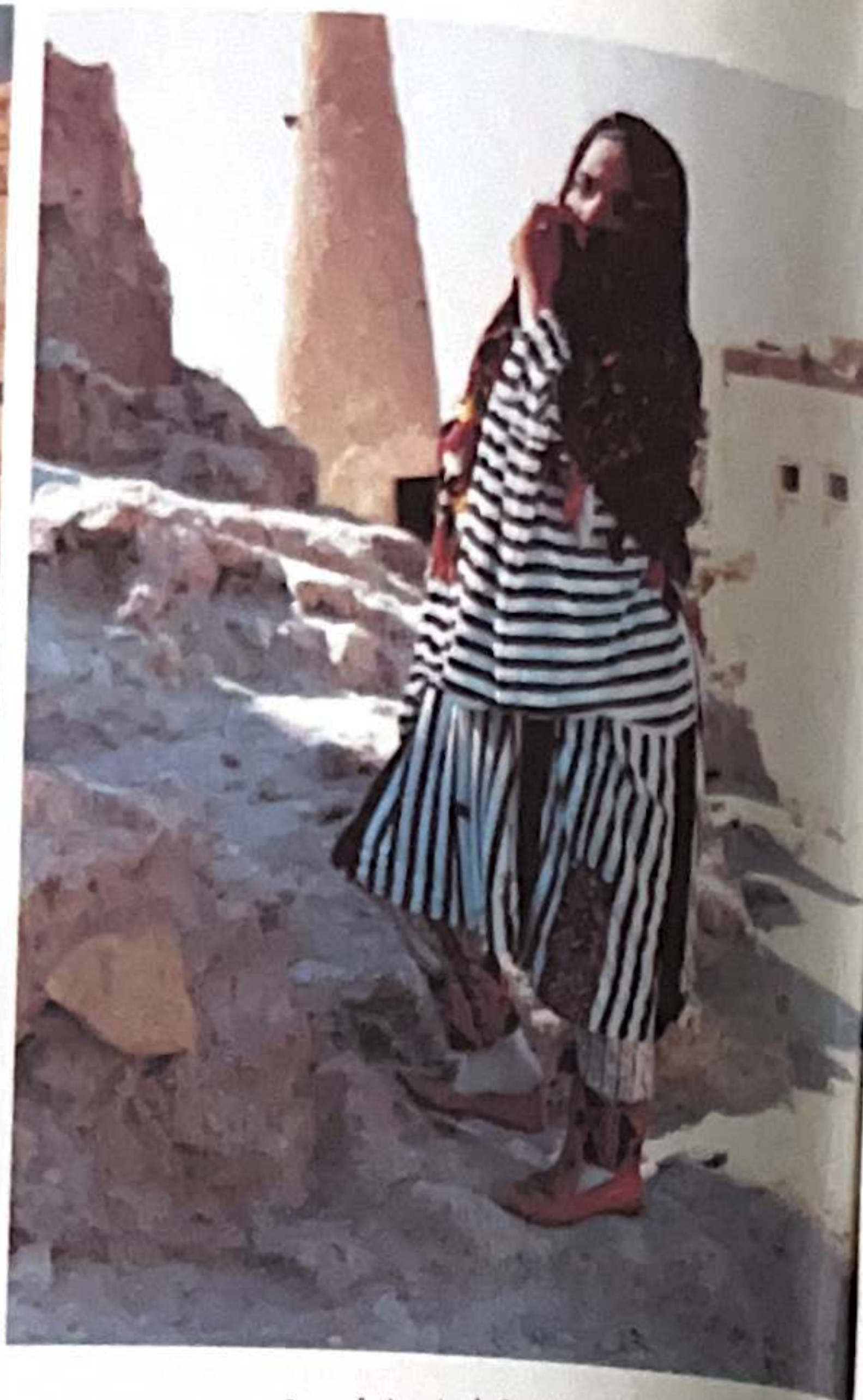
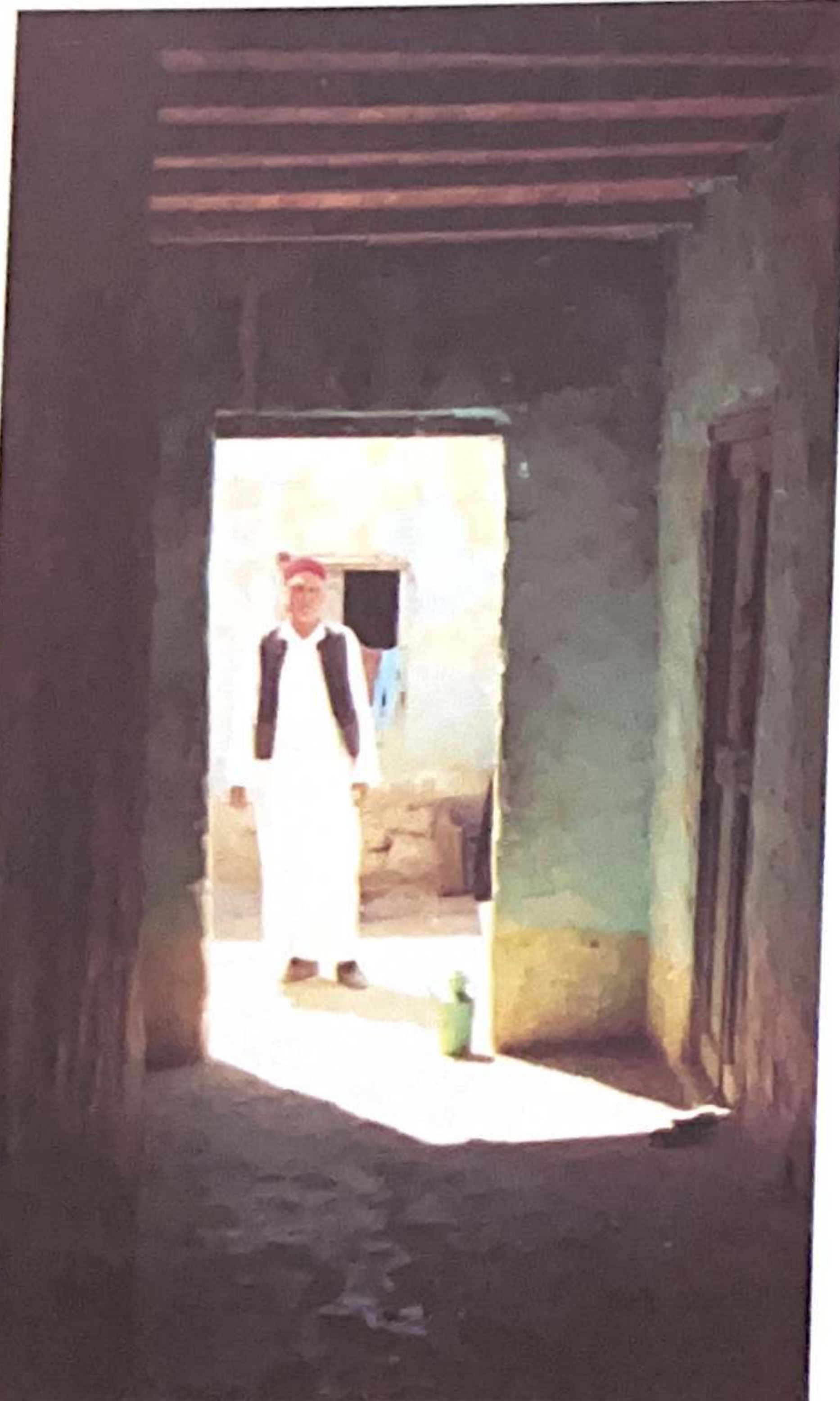
والأحذية التقليدية لبدو الساحل الشمالي الغربى تسمى «بلغة» تصنع يدويا من الشامواه أو الجلد المقلوب الأصفر اللون ، ويسمى صانعها «الخرزاتى» وهى أقرب للحذاء منها للبلغة الفلاحى . وقد قل استخدام هذا النوع من النعال فى الوقت الحالى^(١٩) .

(١٩) مازالت تصنع فى مدينة مرسى مطروح ومركز الحمام .



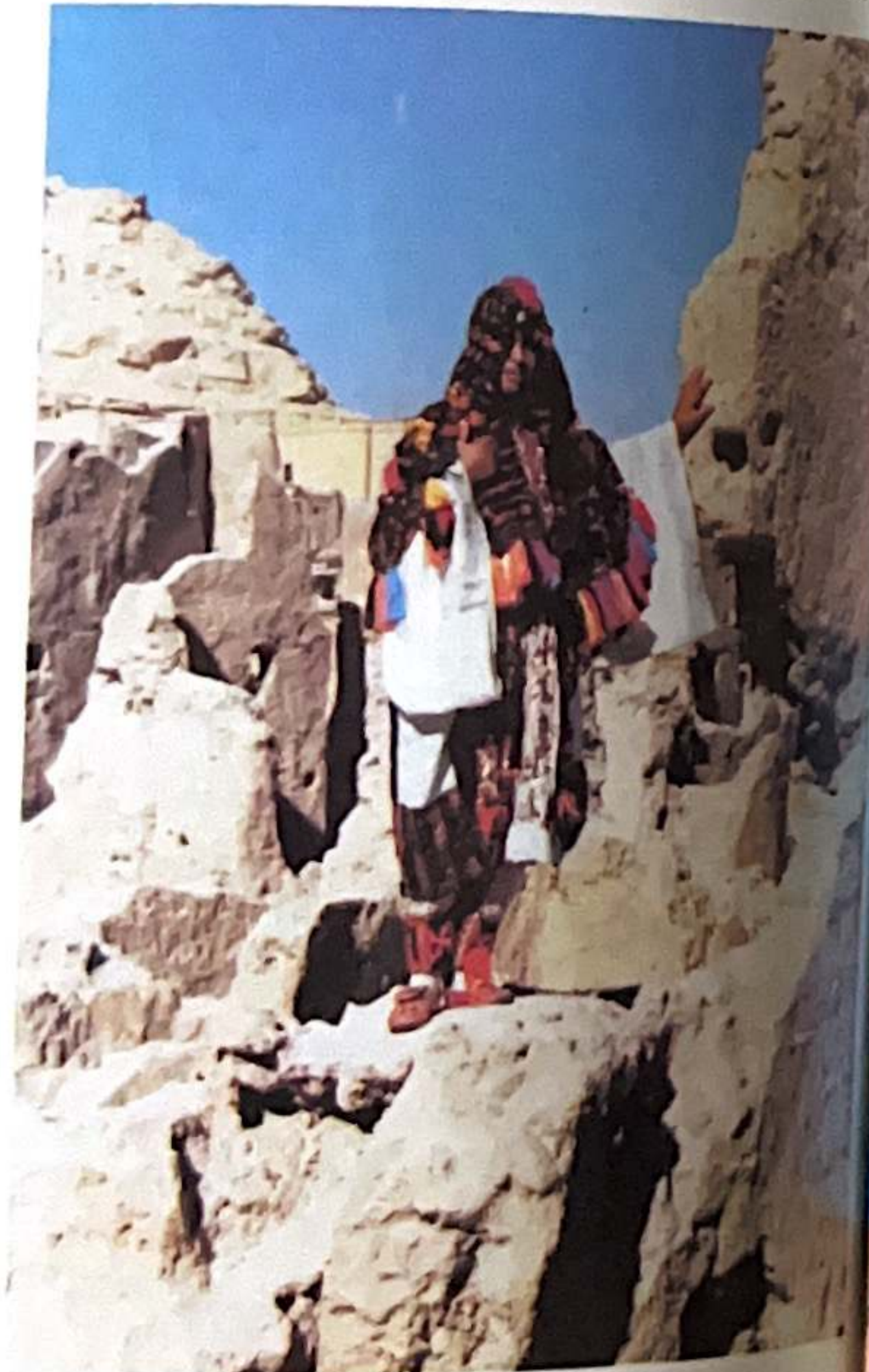
زى وحلى فتيات من واحة سيوة

ثياب الرجال فى منطقته مرسى مطروح



زى الحياة اليومية لنساء واحة سيوة

زى العرس للنساء فى واحة سيوة



ازياء الرجال :

لا تختلف ملابس الرجال فى الواحات البحرية عن مثيلاتها فى وادى النيل ، إلا أن التميز الوحيد هو استخدام اللون الأبيض فى قمائش الجلابيب والطواقى التى قد تكون مطرزة باللون الأبيض أيضا .

ازياء السيدات :

لا تختلف الملابس الداخلية ، وملابس العمل والمترى لسيدات الواحات البحرية عن ملابس فلاحات وادى النيل .

أما وجه التميز فهو فى الثوب التقليدى - الذى يستخدم فى الخروج - وفى المناسبات عموما ، ويسمى هذا الثوب « ثوب الشيل »^(٢١) ، ذلك أن فتيات الواحة يبدأن فى إعدادته منذ الصغر ويحتفظن به ليوم العرس ثم يستخدم بعد الزواج فى المناسبات وعند الخروج من المترى عموما .

ويطلق على هذا الثوب أيضا « ثوب مخيط » وهو من قمائش القطن الأسود ، طويل الى القدمين ، وله أكمام طويلة مطرزة عليها - بالإضافة للمصدر والذيل - صفوف من الوحدات الهندسية المشغولة بالخيوط الملونة التى يعيل لونها إلى الأحمر ومشتقاته . ويسمى الثوب عادة باسم الوحدة الزخرفية المشغولة عليه مثل - « المطور » و « العريجة » و « الدحرج » .

وقد تضاف على أبعاد متفرقة بعض العملات الفضية أو المذهبة . كما تتميز الثياب التقليدية بوجود « شرابتين » من الحرير الملون عند طرفى الكتفين .

وقد تُفضل بعض السيدات ارتداء ثياب من القطيفة السوداء لا تختلف فى تصميمها عن تصميم الثوب التقليدى إلا أنه خال من

وهن أكثر تمسكا بلبس الحزام^(٢٢) التقليدى الأحمر الذى يسمى « حزم » - وهذا الحزام طويل جدا يصل طوله الى ثلاثة أمتار ، له شراريب فى أحد طرفيه ، ويلف حول الوسط عدة لفات ويشبك من الأمام .

وتغطي الفتاة رأسها بإشارب ملون ، فإذا ماتزوجت فهي تبدأ فى ارتداء طرحة سوداء اللون ، تتلثم بطرفها إذا صادفت أحد الأغراب . وقد تستخدم « عصبة » مربعة الشكل من الحرير الأسود ، ملونة فى حوافها باللون حمراء وصفراء ونفسجية وتركواز تعقدها خلف رأسها .

٢ - الواحات

تتشر على مساحات شاسعة ومتباعدة - فى الجزء الجنوبي من صحراء مصر الغربية - بعيدا عن الساحل والوادي - مجموعة من الواحات ، أشهرها الواحات البحرية وسيوة والخارجة والداخلية والفرافرة .

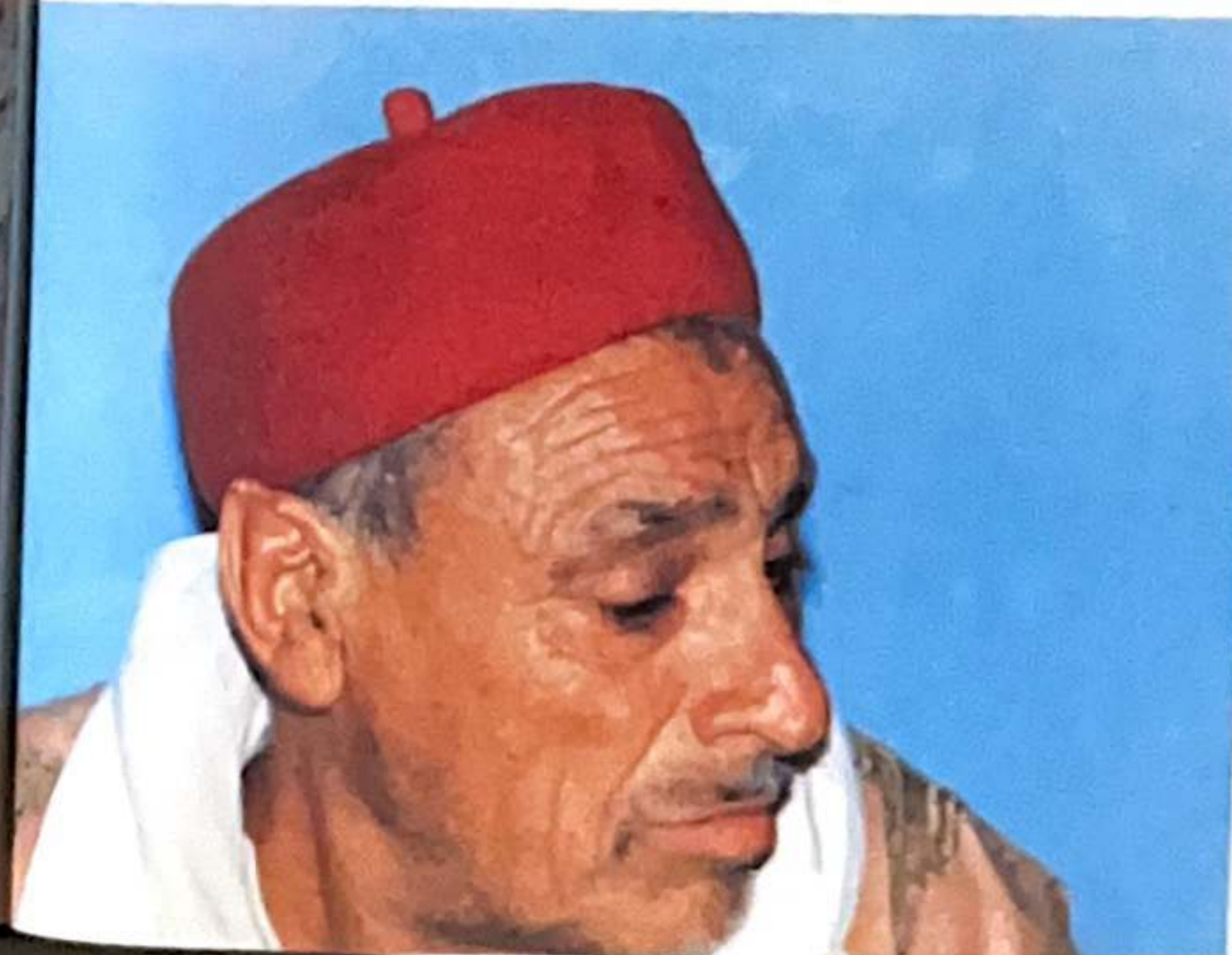
وإذا استعرضنا الملابس التى يرتديها أهالى هذه الواحات ، نجد أنماطا مختلفة ومتنوعة ، وذلك بحكم التفاوت فى درجة العزلة الذى يحلده موقع كل واحة على حدة ، ومدى الارتباط بمناطق ثقافية فى وادى النيل هى فى حد ذاتها متنوعة ومتمايزة . فواحة سيوة ترتبط جغرافيا بمنطقة الساحل الشمالى الغربى والحدود الشرقية الليبية ، والواحات البحرية ترتبط بمنطقة وادى النيل بحكم قربها من محافظات الصعيد الأدنى ، أما الواحات الخارجة والداخلية فهما قريتان من مناطق الصعيد الأوسط والأقصى . وعلى الرغم من ذلك فقد نجد بعض التشابه الذى تمليه العوامل التى تتعلق بالبيئة والمناخ ونمط الإنتاج ، فضلا عن ارتباط هذه الواحات جميعا ببعضها البعض عن طريق دروب بالصحراء .

أ - الواحات البحرية

تتبع اداريا محافظة الجيزة ، ويعمل سكانها بالزراعة . . . وهى تعتبر أقرب الواحات لوادى النيل ، وربما كان ذلك سببا لما نجده من تنوع فى أنماط الزى وخاصة زى النساء ، بالقياس الى سكان واحة سيوة مثلا . ف بجانب الزى التقليدى للواحة ، ظهرت بعض الأنماط الأخرى مثل الزى الشائع فى وادى النيل ، كما أن بعض السيدات استعاضن عن التطريز اليدوى بوضع بعض الحلقات الجاهزة من قمائش « بالتلى » التى اشتهرت به بعض مناطق الصعيد .

(٢٠) يقال : ان لهذا النوع من الأحزمة فوائد متمثلة ، فهو يشد عضلات الوسط أثناء العمل ، كما أنه يحمى هذا الجزء الحساس من الجسم من برد الصحراء القارس ليلا .

(٢١) « شيل » كلمة عامية تدل على الترك أو الحمل ، كما تدل على الاحتفاظ والمحافظة والحفظ وعبرة « ثوب الشيل » مأخوذة منها .



غطاء الرأس للرجال فى الواحات البحرية



وحدة التطريز الأساسية على ثوب العرس

في سيوة وهي تحاكي أشعة الشمس

وحدة زخرفية على هيئة زهور ثلاثية الأوراق ومثلثات
على طراز ثوب من منطقة أسوان





الزى التقليدى للمرأة فى الساحل الشمالى

التطريز . وقد يفضلن كذلك استخدام الأحزمة الحريرية أو المصنوعة من القطيفة كأغطية للرأس . ولا تستخدم نساء الواحات البحرية مناديل الرأس أو العصابة ، فقد جرت العادة على أن يغطين رؤوسهن - مباشرة - بطرحة سوداء من القطن الخفيف أو الحرير ، طولها نحو مترين وتتميز بحوافها الأربع المنسوجة أو « المحبوكة » بالصوف الدقيق القرمزى اللون وتسمى « الحبكة » .

ب - واحة سيوة

تتبع واحة سيوة إداريا محافظة مرسى مطروح ، وهى تنفرد بطابع خاص ومميز ، ومن المعروف أن سكان هذه الواحة ينتمون إلى أصول بربرية^(٢٢) ولهم لغة قومية خاصة إلى جانب العربية ، كما أن لهم عادات موروثية متميزة ما زلنا نلمس تأثيراتها المستمرة إلى الآن وخاصة فيما يتعلق بالزى .

زى الرجال :

يتكون زى الرجال من قميص من القطن الأبيض يصل طوله إلى ما بعد الركبة . وهو مفتوح طويلا عند نهاية جانبيه ، وله أكمام طويلة وواسعة إلى حد ما ، وتحت سروال أبيض اللون يصل إلى أعلى القدمين بقليل . ويستخدم هذا الزى أثناء العمل وفى فصل الصيف ، أما فى الشتاء فتضاف « الجبة » ، وهى رداء مستطيل الشكل بدون أكمام ، تُسج يدويا من الصوف الخشن الكرى اللون وبها خطوط أفقية حمراء وخضراء ، ولها فتحة عتق مربعة الشكل . وفتحتان طرفيتان من الجانبين بعد فتحة الكمين .

وغطاء الرأس عبارة عن طاقية بسيطة بيضاء اللون . وهذا الزى خاص « بالزقالة » أى الشباب الذين يعملون فى الحقول . أما كبار السن والأغبياء فيرتدون على ملابسهم الداخلية - السابق الإشارة إليها - جلبابا ، وقد يرتدون عليه صديريا زاهى اللون ، ثم يلفون أجسامهم « بالجرد » Jarid وعلى الرأس يضعون « الشنة » Shinna وهو الزى الشائع عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمعروف أيضا فى الجانب الليبى من المنطقة .

زى السيدات :

يتكون زى المرأة فى سيوة من سروال واسع من قماش قطنى أبيض ، يشد حول الوسط « بتكة » ومشغول بالخياطة الملونة فى خطوط مستقيمة . وترتدى المرأة ثيابا مميزة فى تصميمها ، وهى ذات ألوان

زاهية ، تتفق جميعا فى شكلها المستطيل ، وأكمامها المستطيلة الواسعة تتعامد على الثوب .

ولا تصل أطوال ثياب السيدات إلى القدمين ، بل إلى ما بعد الركبة بقليل ، بحيث تظهر زخارف السروال الذى يرتدى تحتها . وتغطي السيدات رؤوسهن - إذا كن داخل المنزل - بطرح من الحرير الأسود السادة أو المخطط والمطرزة بالخياطة الملونة والأزوار الصدفية ، فى خطوط عرضية . وقد يستخدمن الشيلان القطنية الزاهية اللون . أما عند الخروج من الدار فيخفين كل أجسامهن بملاءات^(٢٣) ذات مربعات صغيرة زرقاء وسوداء على خلفية رمادية .

ثوب العرس :

يتميز ثوب العرس فى سيوة بوحدات التطريز التى تحاكي الشمس المنبعثة من سرة الثوب . وهى تطرز بالخياطة الملونة وتزين بالأزوار الصدفية والبلاستيكية الملونة .

وهناك ثوب ترتديه العروس فى اليوم الأول للزفاف ، وهو أسود اللون ، وآخر يشبهه تماما ، إلا أنه أبيض وكلاهما له نفس الطراز والتطريز . وتحت هذا الثوب ترتدى العروس - عادة - فى يوم العرس ، سبعة أثواب أخرى من الحرير ، لها نفس التصميم ، إلا أن لكل منها لونا مختلفا ، وهى تبدأ باللون الأبيض - وهو الثوب الملاصق

(٢٢) البربر هم قوم فى غرب أفريقيا .

(٢٣) تصنع هذه الملاءات فى كرداسة بالقرب من الجيزة ، خصيصا لسيدات سيوة .

للجسد ويليه الأحمر فالأسود فالأصفر فالأزرق فالأحمر ثم الأخضر .
وتتعل نساء سيوة أحذية حمراء اللون ، مشغولة بالخيوط
الحريرية الملونة .

ج - الواحات الداخلة

تعتبر « الواحات الداخلة » أحد القسمين المكونين لمحافظة
الوادي الجديد ، غير أنها أصغر حجما من القسم الآخر وهو « الواحات
الخارجة » ويعمل سكان الواحات الداخلة بالزراعة .

زى الرجال :

لا تختلف ملابس الرجال في الواحات الداخلة عن ملابس رجال
وادي النيل في الوقت الحالي ، أما في الماضي فقد كانوا يصنعون
ملابسهم الداخلية من القماش القطنى الأبيض أو الأسود .

زى السيدات :

لا تختلف الملابس الداخلية للنساء وكذلك ملابس العمل أو
المنزلة عن مثيلاتها في وادي النيل . أما الاختلاف فهو في الثوب
الخارجى أو ثوب المناسبات .
ويمكن تمييز نوعين من الثياب في منطقة الواحات الداخلة ،
أولهما ثوب « بسفرة » من القماش الأسود القطنى ، طويل حتى القدمين
وبأكمام طويلة ، وتركز الوحدات الزخرفية فيه عند منطقة « السفرة »
وهي بالخيوط الحريرية الحمراء وتكون في شكل صفوف من الوحدات
الهندسية ، ثم يضاف صف آخر من الأزوار الصدفية يليه ثالث من
الأزوار البلاستيك الملونة . وفي النهاية يضاف صف من العملات
الفضية المتراسة بعضها فوق البعض الآخر . ويوشى جانبا الثوب
بوحدات زخرفية على شكل خطوط عرضية كما يوشى كمام . وتشتهر
بهذا النوع من الثياب منطقة بلاط وتيدة .

أما النوع الآخر - فهو واسع وفخفاص - يصل طوله إلى القدمين
وله كُمان طويلان . ويوشى بخطوط طويلة على الكمين كما يوشى
الجانب الأمامى من الثوب حتى منطقة الوسط تقريبا ، وقد تضاف
بعض قطع العملة الفضية القديمة حول فتحة العنق وحول نهايتها
السفلى .

وتشبه أغطية الرأس لسيدات الواحات الداخلة « طرح » نساء
الواحات البحرية . وتسمى « طرحة محبوكة » ويتميز أهالى الواحات
الداخلة - وخاصة قرية موط - بارتداء برانيط من الخوص أثناء العمل
في الحقل وهم يسمونها « الشماسى » .

وهم يتعلمون نوعا من أحذية تصنع محليا تسمى « المداس » وقد
ندر استخدامها في الوقت الحالى .

د - الواحات الخارجة

تقع بها مدينة « الخارجة » عاصمة الوادي الجديد ، ويعمل
سكانها بالزراعة .

زى الرجال :

وتشابه مع أزياء الرجال في الوجه القبلى ووادي النيل بشكل
عام .

زى النساء :

يشبه زى العمل والمنزلة لسيدات الواحات الخارجة زى سيدات
وادي النيل . أما ثوب المناسبات الذى يطلق عليه اسم « ثوب محرور »
فيوجد منه نوعان الأول تتميز به مدينة الخارجة والمراكز التى حولها .
يطرز صدره وكفاه وأكمامه ، وزخارفه عبارة عن وحدات هندسية دقيقة
تكون في النهاية خطوطا طويلة . وهي تطرز بالخيوط الحمراء .
أما النوع الثانى فهو يختلف من حيث التصميم ، فهو مستطيل
الشكل وله أكمام مستطيلة أيضا ، ويكون أحيانا بدون أكمام فتظهر من
تحت أكمام الثوب الداخلى . وتكون زخارفه بوحدات باللون الأحمر
وتأخذ شكل خطوط طويلة ، وقد تضاف إليه - على أبعاد متفرقة -
بعض قطع العملة ، وتشتهر واحة « باريس » بهذا النوع من الزى .

المنطقة الثقافية السادسة :

الصحراء الشرقية

تعيش بها قبائل « البجة » وهم ينقسمون إلى مجموعتين :
العبادة والبشارية .

١ - العبادة

يسكنون الجزء الشمالى من الصحراء الشرقية ، معظمهم
مستقرون ويعملون بالزراعة . وبعضهم يعمل بالصيد وخاصة على
سواحل البحر الأحمر .

زى الرجال :

يتكون زى الرجال من سروال طويل - من الدبلان - إلى
القدمين ، واسع ومضموم عند منطقة الخصر بتكة من الصوف ،
وقميص من قماش الدبلان ، يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو
فخفاص وله أكمام متوسطة الاتساع وفتحة عنق مستديرة واسعة .



وحدة زخرفية على
ثوب من منطقة أسوان



ثوب امرأة من
الوادي الجديد



وحدة زخرفية على ثوب من منطقة أسوان



وحدة زخرفية مطرزة بالنس على
فماش التل من منطقة أسبوط



ثوب امرأة من الوادي الجديد

ويلبس على القميص «صدري» أسود اللون أو أزرق من الصوف أو الجوخ، مفتوح من الأمام ويدون أزرار.

وفي فصل الشتاء، أو في المناسبات الاجتماعية، يرتدى الرجال جلبابا على القميص والسروال.

وغطاء الرأس عند الرجل العبادي هو العمامة المصنوعة من نسج قطن أبيض خفيف.

ويتكون حذاء الرجل من جلد سميك بني اللون، بسيط الشكل يغطي القدمين من الأمام والخلف معا.

زى النساء

لا يختلف زى نساء العابدة عن زى الفلاحات الشائع في منطقة الصعيد، وهو عبارة عن ثوب بسيط من لون زاهي يضيق عند الخصر ويصل طوله إلى منتصف الساق. ومتدلي للرأس وطريحة. وقد تستعمل السيدات عند الخروج ثوبا أسود أو يلتفتن برداء طويل «ملون» يسمى «الشقة» نيهة «بالثوب» السوداني المعروف.

٢ - البشارية

تنقسم قبائل البشارية إلى قسمين ويعيش هذين القسمين على حدود مصر في الطرف الجنوبي من الصحراء الشرقية المصرية، وهم قبائل «أم علي»، أما القسم الآخر وهم قبائل «أم تاجي» فهو في الجانب السوداني من الصحراء.

تعمل قبائل «أم علي» برعى الإبل والأغنام والتجارة بها. وعلى الرغم من أن معظم البشاريين يتقنون اللغة العربية، فإنهم ما زالوا يتكلمون لغة خاصة بهم هي «البداوى» أو «البدويت».

زى الرجال :

يتكون الزى من سروال واسع وطويل إلى القدمين، يربط حول الوسط بنكة يتم نسجها من القطن المغزول أو الصوف. وقميص فضفاض، يصل طوله إلى مابعد الركبتين، له أكمام واسعة طويلة وفتحة عنق مستديرة واسعة. والمادة التي يصنع منها رجال البشارية ملابسهم أساسا هو «الدمور» السكرى اللون أو الدبلان الأبيض. ويرتدى الرجال فوق تلك الأثياب مباشرة ما يسمى «بالشقة» وهي عبارة عن قطعة من القماش الدمور السكرى اللون، يصل طولها إلى أربعة أو خمسة أمتار، يلفونها حول أجسامهم. وفي بعض الأحيان يضيف الشباب «صدارى» من الصوف أو الجوخ الزاهي اللون، الأزرق أو الأسود. وهذه الصدارى لا تغفل من الأمام.

ويتعمل الرجال نعالا سمكة من الجلد بنية اللون.

وكل رجال البشارية عراة الرأس، ومما يميزهم هو شعر رأسهم حيث يتركونه على حاله دون قص أو تشذيب، حتى يكون في النهاية

مايشبة الطاقية ويسمونه «كشة» ويدهنون بالشحم وزيت الليمون ويمشطون شعرهم بنوع من الأمشاط تسمى «خلالما» لها إصا وقليلة في العدد يصنعونها يدويا من الخشب وأحيانا من العاج ويخرفون أجزاء منها عن طريق تسليط النار عليها فينتج عن ذلك وحدات زخرفية هندسية داكنة، والمعتاد أنهم إذا فرغوا من شيط يغرزون هذا المشط في «الكشة».

ومن الأدوات الأساسية التي يستخدمها الرعاة - خاصة - حلة من القماش يضعون فيها زادهم، كما يستخدمون عصا غليظة يربطونها حول الذراع الأيسر في جراب من الجلد.

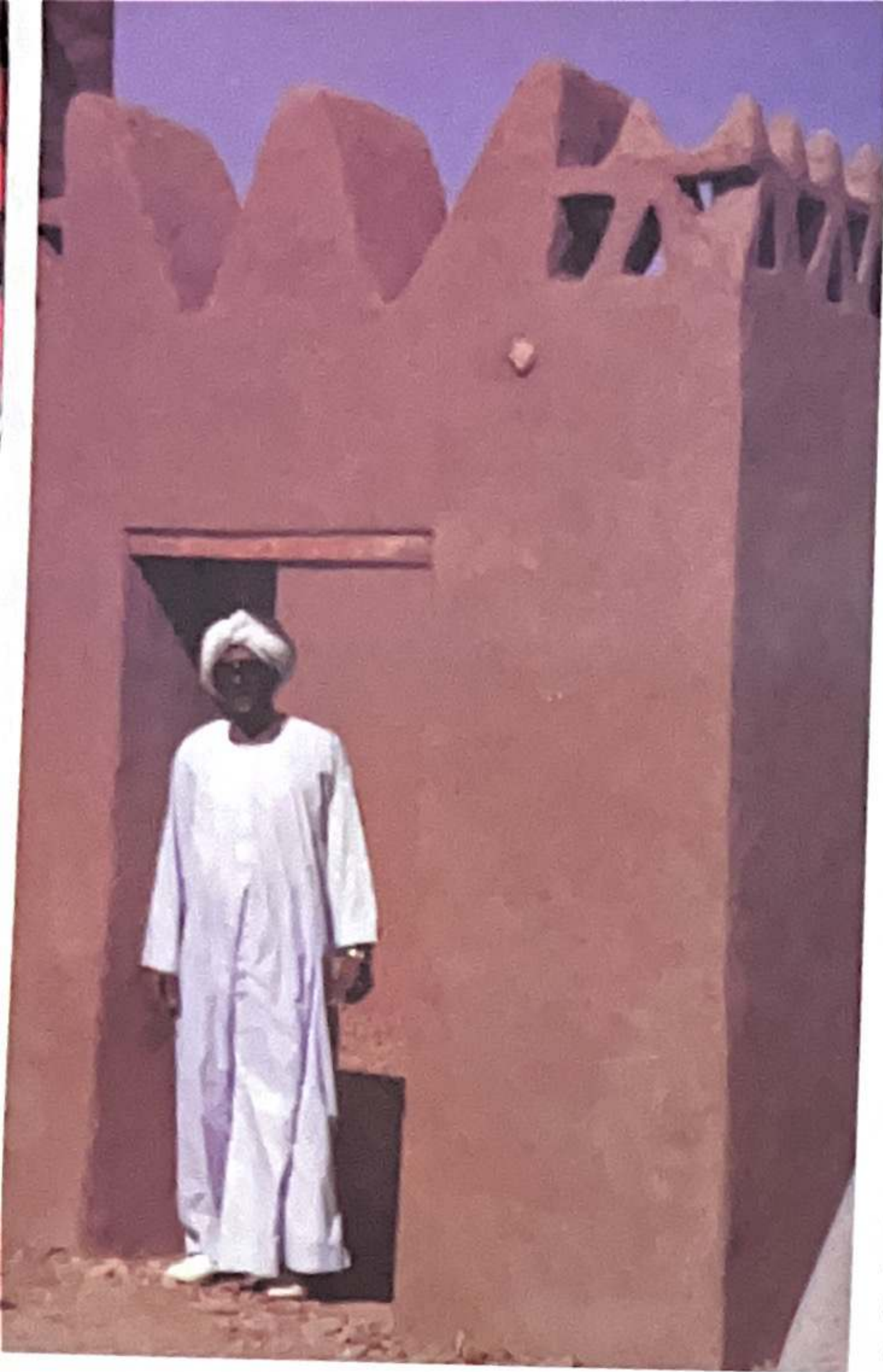
زى النساء :

يتميز زى النساء بالبساطة فهو عبارة عن ثوب - تخطيطه - رداء بنفسها - يميل إلى التكسيم في منطقة الصدر والخصر. وهي قد ين ثيابها بالفراء الذي يستخلصونه من المواشى. وترتدى المرأة رأسها شالا من الحرير الملون، وقد تلبس النساء «الشقة» الأبيض.

ثوب من سبتاء بكم زو (بروان)



تطريز على ظهر ثوب (بروان)



زى رجل نوبى

وهذا النوع من القمصان لم يعد مستخدما فى الوقت الحالى . وقد كان يلبس أثناء العمل أو داخل الدار ، ويصنع من قماش «الدمور» أو «العيك» بنفس لونه الطبيعى - السكرى - أو المصبوغ باللون الزهري .

وعند الخروج يرتدى الرجل جلبابا مصنوعا من القماش القطنى الذى تتفاوت درجة جودته وفقا للحالة الاجتماعية أو الوضع الاقتصادى للفرد . وبعد الجلباب المصنوع من البولين هو الأكثر شيوعا .

إما الجلباب الخاص بالمناسبات فتسمية القبائل العربية «علجة» ALaga وتسمية الفادجا والكنوز عرى Arhe أو «ارى» وهو يصنع من الصوف عادة وطويل إلى القدمين ، واسع وله فتحة عنق مستديرة لها فتحة طويلة تبدأ من منتصفها حتى الصدر . ويكون تحتها قميص من «البفتة» البيضاء أو الشاش أو من قماش «رمش العين» .

و«العرى» أو «الارى» يشبه الجلباب البلدى أو «البش» المعروف فى إنحاء مصر . وهناك بعض الرجال ، وبخاصة ميسورو الحال ، يفضلون إرتداء الكاكولة ، أو الجبة والقفطان ، كمادة الموسرين من أهل الطبقات الشعبية فى مدن وقرى وادى النيل .

أزياء السيدات :

فى مناطق الفادجا تلبس الفتيات والسيدات ثيابا من القماش القطنى أو الحريرى المشجر بألوان زاهية ، وهى بأكمام طويلة وتميل إلى التكسيم فى منطقة الصدر ، أو بكشكشة ، ولا تصل أطوال هذه الثياب إلى القدمين . بل تكون أعلى قليلا ، وقد تكون عند منتصف الساق فقط . وهذه الثياب تستخدم داخل المنزل ، أما عند مغادرة الدار ، أو فى المناسبات ، فتضيف السيدات والفتيات ، فوق هذه الثياب ، ثيابا أخرى من اللون الأسود ، الشفاف بأكمام طويلة وواسعة ، وينتهى الثوب من أسفل «بكوريش» يكون من الخلف طويل جدا ، فهو لا يغطى الكعبين فقط بل يلامس جزء من الأرض ، ومن هنا أنت تسميته «بالجرجار» dir - dar .

إما السيدات المتقدمات فى السن فيلبس أثوابا من الحرير أو القطن الأسود السميك ، تشبه «الجرجار» إلا إن أكمامها واسعة وطويلة جدا بحيث يغطى الكعبين .

ويلبس مع الجرجار طرحة سوداء تسمى «بناتى» وهى من الحرير «الجورجيت» الأسود أو قد تكون ملونة ، وتطرز حافتها بوحدات زخرفية من الخيوط الملونة أو «الخرز» أو «خرج النجف» وبعض الفتيات أو السيدات يستخدمن بدلا من الطرح الشيلان القטיפى ذات الشرايب وخاصة فى المناسبات .

ومن الجدير بالذكر أن هناك نوعا من الشيلان الحريرية المطرزة بوحدات ملونة على شكل زهور كبيرة ، وهى مستطيلة الشكل ، وقد كانت تستخدم فى الأفراح والمناسبات وتسمى «السردهان» - Sard

المنطقة الثقافية السابعة :

النوبة

من المعروف إن النوبة المصرية كانت تمتد قديما جنوب نوبة أسوان على جانبي نهر النيل حتى الحدود السودانية التى تبدأ من نوبة السودانية :

ويتقسم سكان النوبة إلى ثلاث مجموعات من السكا

(أ) مجموعة النوبين الكنوز ، وهم يتحدثون لغة خاصة تسمى «الماتوكس» وكانو يسكنون القرى الواقعة فى شمال بلاد النوبة . (ب) مجموعة النوبين «الفادجا» ويتحدثون أيضا لغة خاصة هى «اللغة الفاجى» ويسكنون الجزء الجنوبي من النوبة .

(ج) إما المجموعة الثالثة وهم عرب العقيلات الذين يسكنون المنطقة الوسطى وخاصة قرية المالكى وسنغارى وأبوحنظل ووادى العرب .

وعلى الرغم من إنه حدث نوع من الاختلاط بين أهالى المجموعات الثلاث ، وذلك عند تهجيرهم إلى منطقة وادى «كوم أمبو» عقب بناء السد العالى ، نتيجة لتكدسهم ، واختلاطهم بجيرانهم من الفلاحين سكان منطقة «كوم أمبو» إلا إننا مازلنا نلاحظ تميزا واضحا من الزى وخاصة : «الفادجا» .

أزياء الرجال :

إن أول ما نستطيع تمييزه فى الزى إن رجال منطقة «الكنوز» يرتدون على رؤوسهم طواق مزركشة بوحدات هندسية زاهية الألوان - حمراء وخضراء وزرقاء - تقوم السيدات بتطريزها بالخيوط الحريرية . وقد يلف الرجال عليها عمامة بيضاء أو قطعة من قماش أبيض خفيف . شاش . . يسمونها «الكسرة» إما «الفادجا» فيرتدون طواق بيضاء ، تلف حولها «الكاسر» وهى تختلف عن عمامة الكنوز فى إنها أكبر حجما وأكثر طولاً إذ يصل طولها إلى خمسة أوتة أمتار . وتختلف طريقة لف «الكسر» من فرد لآخر وفقا للمزاج الشخصى .

والملابس التقليدية التاسعة للرجال والخاصة بسكان منطقة النوبة بإقسامها الثلاثة ، الفادجا والكنوز والعرب ، هى سروال من قماش «الدمور» أو الدبلان الأبيض ، واسع ، يشد حول الوسط «بتكة» ، وهو طويل إلى القدمين . ويضاف إلى ذلك قميص واسع ، يصل إلى ما بعد الركبتين ، وهو يتميز بأكمام طويلة وبفتحة عنق مستديرة واسعة . ويسمى هذا القميص «العراقى» ARRaghe وهناك نوع آخر من القمصان كان يستخدم فى الماضى ، وكان يرتديه طبقة العبيد والفقراء ويسمى «قب شدة» GHabe - Seddha وهو يتميز عن النوع الأول فى أن فتحة العنق ملاصقة للرقبة تماما ، ولها فتحة طويلة على الكتف مباشرة تقفل برباط أو زرار واحد .



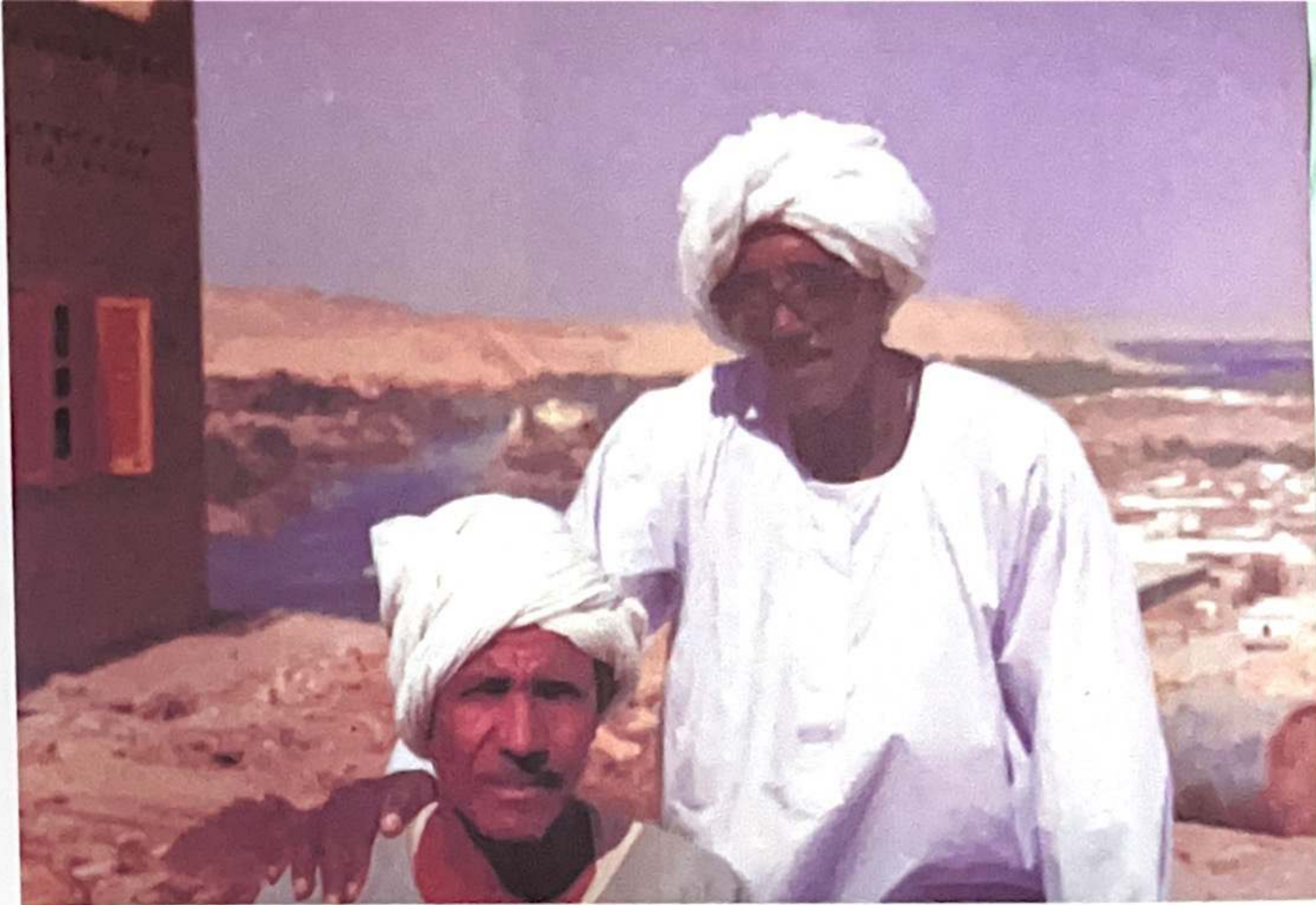
ثوب من منطقة جنوب سيناء



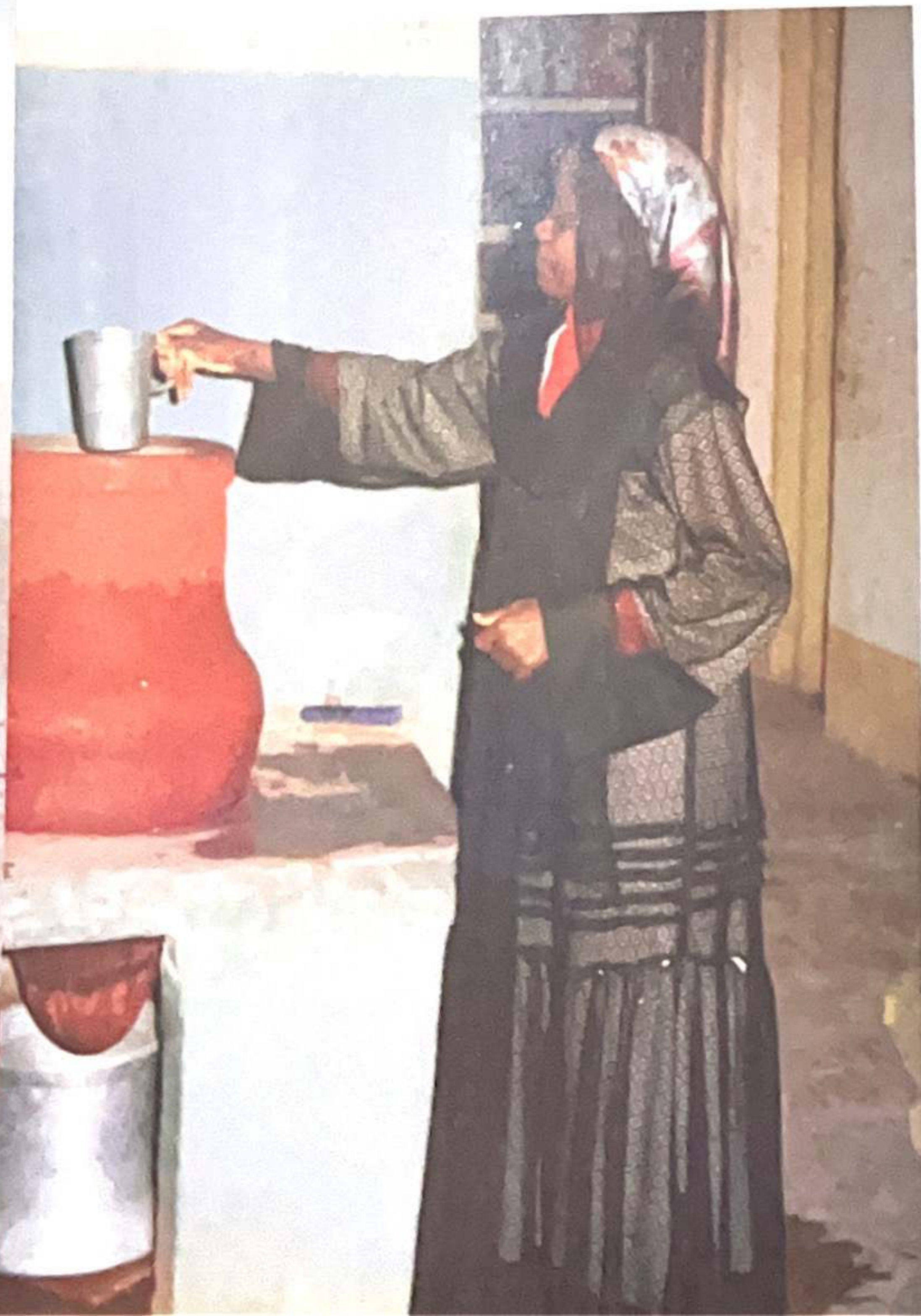
صدر ثوب من جنوب سيناء



مجموعة من الطوائف
المطروزة وشال مطروز



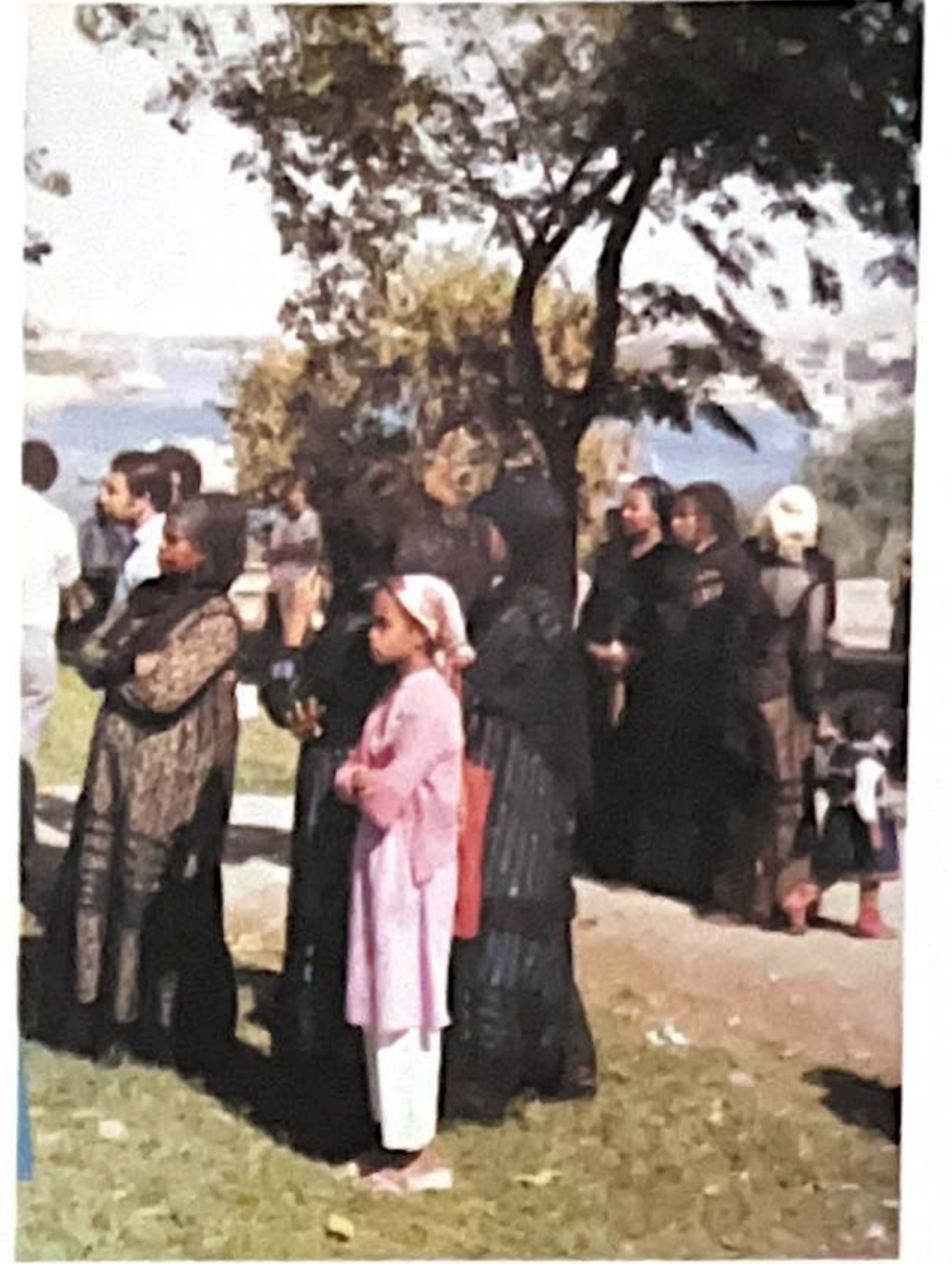
غطاء الرأس من النوبة الطاقية والعمامة بأشكال مختلفة



من ملابس المنزل (صليبي) النوبة

سيدة نوبية ترتدي الجرجار





سيدات من النوبة يرتدين الجرجار

وتستبدل السيدة الأرملة «شفتها» البيضاء اللون بأخرى سوداء ،
أو قد تقوم بصنعها إذا مات زوجها .

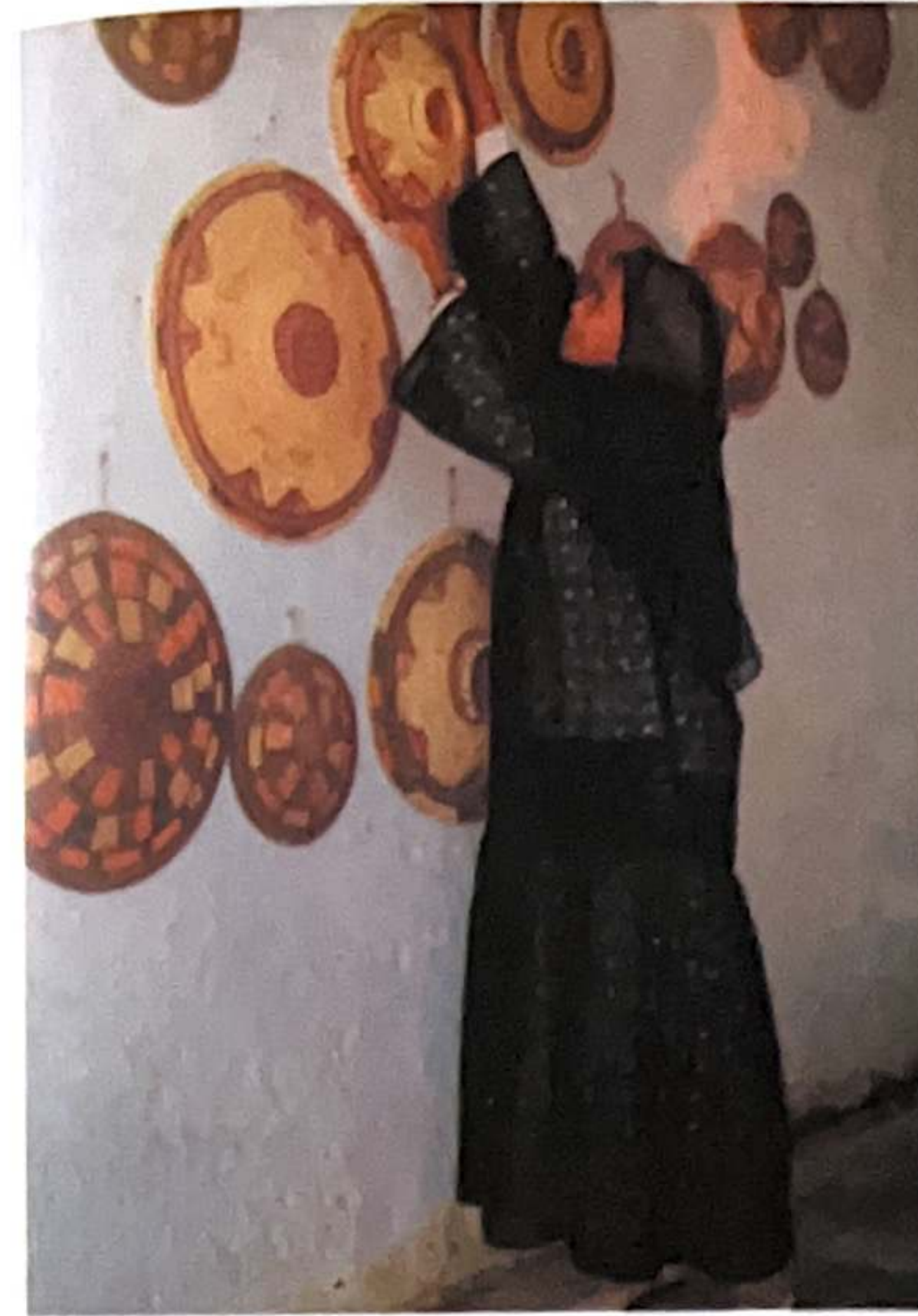
وجدير بالذكر أن بعض نساء الكنوز ، المستوطنات في قرى
الفادجاء ، يستخدمن الجرجار أيضا . غير أن نساء الكنوز لا يستخدمن
الطرح كغطاء للرأس ، بل يطرحن جانبا من الشقة . وقد تستخدم
الفتيات الشيلان القطيفة أو القطن المخططة على شكل «زجاج»
خطوط متعرجة ملونة بألوان زاهية حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء .

ويتعل النوبيون رجالا ونساء - تقليديا - أنواعا متميزة من
الأحذية ، التي تصنع محليا من جلد الأبقار السميك ، ولها ألوان قد
تكون حمراء أو برتقالية ويسمى الحذاء في منطقة «الفادجاء» الدركا
وفي منطقة الكنوز يسمونه «كورس» أما العرب فيسمونه المركوب
يسمى صانع الدركا أو من يقوم بإصلاحه باسم «الفلقي» .

المنطقة الثقافية الثامنة :

سيدات

يعيش فيها العديد من القبائل البدوية التي يرتبط معظمها أصلا
بقبائل جنوب فلسطين والأردن وشمال السعودية ، كما تمتد فروع بعض
هذه القبائل إلى منطقة شرق الدلتا ، وخاصة محافظة الشرقية .
ومعظمهم مستقرون ويعملون بالزراعة ، والقليل منهم رحل .



سيدة نوبية وأطباق الخوص في منزلها

أزياء الرجال :

تتكون الملابس التقليدية لرجال سيناء ، من ثياب داخلية عبارة
عن سروال واسع يضم حول الوسط «بنكة» من الصوف وقميص من
قماش قطنى أو قاتلة بأكماء طويلة وفتحة عنق مستديرة ثم قفطان من
الصوف الخفيف أو القطن مفتوح عند نهاية جانبية ومفتوح طويلا من
الأمام فتحا كاملا يسمى «كير» يلبس عليه حزام من الجلد العريض ،
يتدلى من جانبه الأسر خنجر له جراب من الجلد يسمى شبريه ،
يضاف إليه أحيانا «سيف» وخاصة في المناسبات .

وفي الشتاء يضاف إلى هذا الثوب عباءة سوداء كانت تصنع في
الماضى من صوف المعاز أو الأغنام وتسمى «الحرام» أو «الذنية» .

ويتكون غطاء الرأس عند بدو شمال سيناء من «العقدة» وهي
مربع من القماش الأبيض الخفيف ، يطوى في شكل مثلث تتدلى
زواياه على الظهر والكتفين ثم يلف حول الرأس عقلا مبروم أسود اللون
يعقد من الخلف ويسمى «صير» أما رجال المنطقة الجنوبية من سيناء
فيضعون على الرأس «عمامة» .

أزياء السيدات :

ترتدى بدوية سيناء ثوبا من قماش القطن الأسود ، وهو طويل إلى
القدمين ، مطرز بالخياطة الحريرية الملونة في وحدات تلقائية متقنة ،
تغطي معظم فراغات الثوب : صورة «القبعة» وجانيه «البنايح»

وواجهته ، البدن الإمامى «وظهره البدن الخلفى» . وتعرف هذه
الوحدات الزخرفية بأسماء كثيرة مثل «كف البس» والمقص والسنبلة
و«الحية» .

ويتضح التمييز بين ثوب المرأة المتزوجة والفتاة العذراء في لون
الخط الذي يطرز به الثوب ، فالأحمر للمتزوجات والأزرق للعذارى .

وتلف النساء خصورهن بأحزمة من الصوف القرمزى تسمى
«صوفية» وتستخدم بعض السيدات وخاصة في جنوب سيناء أحزمة من
الصوف الأبيض أو الأسود تلف حول الخصر ثلاث مرات ، وقد يلبس
فوقه حزام آخر أحمر اللون له شرائب طويلة تصل إلى الركبتين .

وتغطي المرأة رأسها وتلف كل جسمها إذا ما غادرت منزلها
بوشاح أسود اللون مطرز بوحدات زخرفية بسيطة في حوافه ووسطه .
ويسمى هذا الوشاح «قعة» أو «خرجة» .

إما الفتاة فتغطي رأسها فقط «بالوقاية» أو السادة وهي من
القماش الأحمر ، تشبه الطاقية إلا أن الجزء الخلفى منها طويل إلى
منتصف الظهر تقريبا ، وحافتها الإمامية مزينة بصف من العملات
الفضية المتراصة ، وعلى كل من جانبيها صف مكون من خمس قطع
من العملات الفضية أو الذهبية تسمى «الكشاشة» . وقديما كانت
الفتاة تضيف إلى الكشاشة صفا من قطع العملة ، تزداد حتى تصبح
الصفوف ثلاثة ، وعندئذ تكون الفتاة قد بلغت سن الزواج ، وفي هذه
الحالة تبدأ في لبس القعة والخمار .

وقد ترتدى بعض السيدات من بدو سيناء ، وكذلك في محافظة
الشرقية ، أعطية للرأس شبيهة بالوقاية ، تسمى «سركوخ» ، وهي
تتميز عنها في أنها طويلة جدا من الخلف بحيث تقترب من نهاية
الثياب . وهي مزخرفة بالأزرار والودع الذي يثبت في أشكال هندسية .

الخمار «البرقع» :

يختلف الخمار الذي ترتديه بدويات كل قبيلة عما ترتديه بدويات
القبائل الأخرى في سيناء ... وهو يستخدم لحجب وجه المرأة
المتزوجة فيما عدا العينين .

ويتكون الخمار من شريط من القماش أحمر اللون غالبا ، ويشد
حول جبهة المرأة ويعقد من الخلف ومن هنا أتت تسميته «بالجبهة»
يتدلى من وسطه - مروراً بالأنف - صف من العملات المعدنية
المتراصة والمثبتة على الخمار وقد يتكون الخمار أو «البرقع» من قطعة
من القماش مستطيلة الشكل حمراء اللون أو صفراء توزع عليها
العملات الفضية والذهبية تبعا للرموز المتعارف عليها عند كل قبيلة ،

— ذكر «السراوخ» في عصر المماليك الشراكسة بوصفه لباساً للرأس عند
السيدات - أنظر الملابس السلوكية تأليف ل . أ . مابر الهيئة العامة للكتاب ص ٥٧ .

كخمار قبيلة «السواركة» أو قبيلة «الترايين» وقد يتكون جسم الخمار
من عدد من الأشرطة التي تتدلى بدورها من منتصف الشريط المسمى
«بالجبهة» فوق مستوى الأنف ، وعلى كل شريط طولي مجموعة من
العملات التي تبدو متداخلة مع بعضها كخمار قبيلة «الرهيلات» .

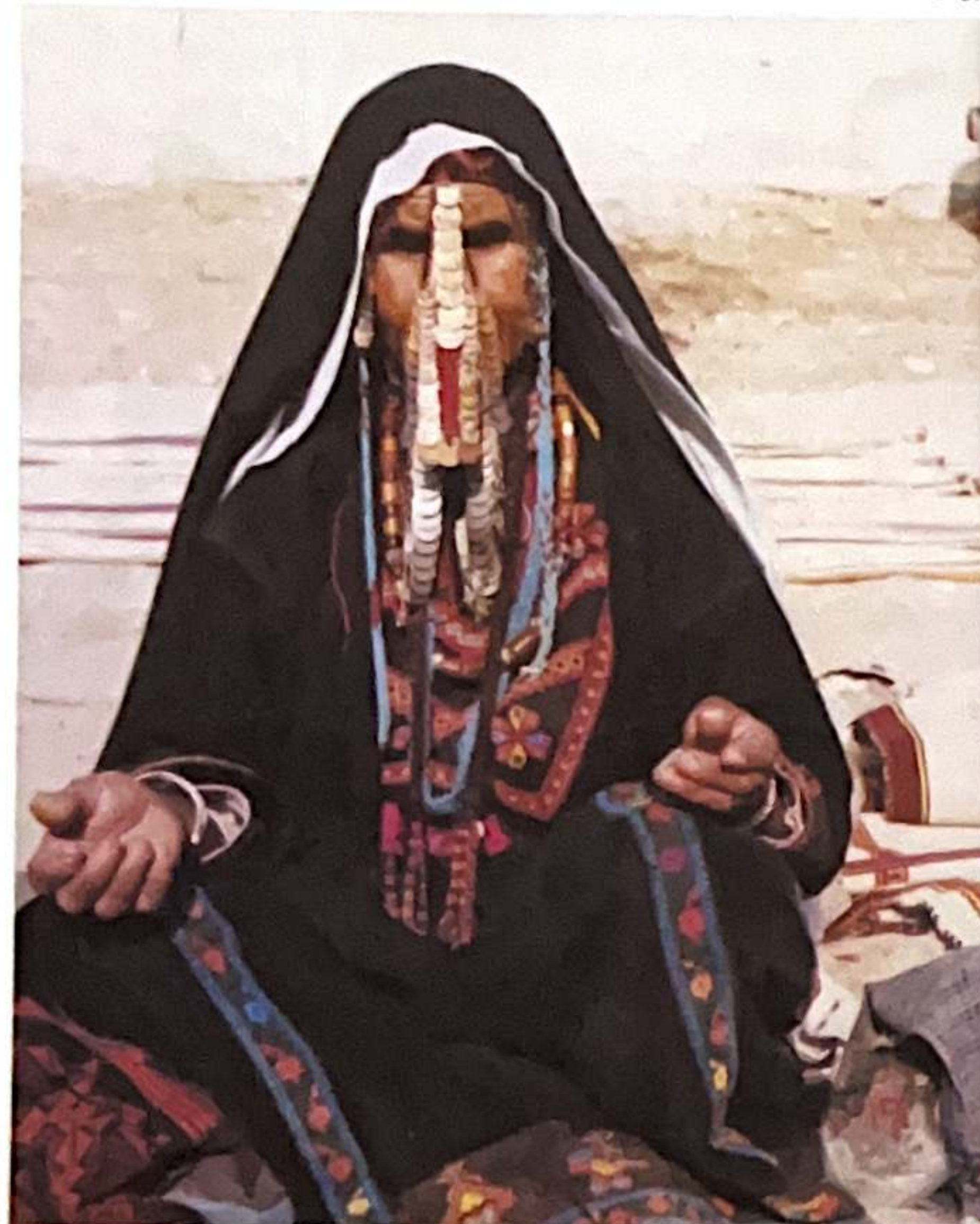
ويعلق على كل من جانبي الخمار مجموعة من الحلقات التي قد
تكون سلاسل من المعدن تنتهي بقطع معدنية على شكل معين تسمى
معاري أو تكون صفوفاً متراصة من العملات تسمى «زنجان» ،
أو تكون شرائط من الخرز الملون في وحدات هندسية تسمى
«شماريح» . وتتبادل بعض النساء بوضع «خرزة زرقاء» لدرء العين
الشريرة ، أو خرزة للمحبة والقبول .

ويتحدد مدى ثراء المرأة بكمية العملات الفضية أو الذهبية
المثبتة على خمارها ، ومن العار أن تباع المرأة خمارها أو تستبدله ،
فهى تظل ترتديه إلى أن يبلى قماشه ، عند ذلك تتقل ماعلية من
عملات وأحجار كريمة أو نصف كريمة إلى قماش جديد .

ثوب العرس :

تبدأ كل فتاة منذ صغرها في إعداد ثوب عرسها بنفسها ، لذلك
فإن كل ثوب يحمل شخصية صاحبة وذوقها الخاص . وهو لا يختلف
في تصميمه عن الثوب العادى السابق وصفه ، إلا في الكمين حيث
يكون طرفاهما على شكل مثلث ويكون رأس كل مثلث واصلا حتى
الذيل . ويسمى هذا الثوب «بردان» .

— الأردن في العرية هو الأكمام - وكلمة «بردان» قد تكون تعريفا لكلمة
«أبورادان» .



الوشم فى الفن الشعبى

بقلم : سوسن عامر

النهاية إلى اندثار حلقات من تاريخنا القديم .
وقد استقيت هذه المعلومات من مصادرها الأصلية مع استقصاء
ما أخرجته كتاب الغرب فى هذا الشأن وهو قليل .
وما وضح أولا : عن الوشم هو أصله كفن وهو أن أبناء الشعب
الذين يقومون بعمل الوشم تأثروا فى ذلك عن طريق الوراثة بالبيئة
وتأقلوها أبا عن جد منذ عصور ضاربة فى التاريخ .

والحقيقة الثانية التى وضحت كذلك لى هو أنه ليس هناك ما يربط
حلقات هذا الموضوع إلا مكانها من التاريخ . ويمكن القول بأن
اللغة فى الفن الشعبى ليست فى الواقع - سوى صرخة فنية معبرة
أطلقها مبتكرون مجهولون من غمار الشعب ، ثم يتم إبداءها عن طريق
جماعى حيث يشترك آخرون فى الارتقاء بها نوعا ما ، وذلك مثل إنتاج
السلال المزخرفة وعمل الطواقي والأطباق أو زخرفة الحصر وعمل
الأواني الفخارية وصناعة الوشم ، أو نظم المواويل والملاحم الشعبية
التي تناولت سيرة أبى زيد الهلالي . . إلى الخ .

ولقد لقيت دراسات الفنون الشعبية من اهتمام الناس خلال
الخمسين سنة الأخيرة مازاد على ما كان يتوقعه المهتمون بذلك
الدراسة ، لأن الاتجاه العام أيد هذه الدراسات ونهض بها . كما أن
التطور الاجتماعى الذى خلق الاتجاه الديمقراطي الغالب على عصرنا
وجه الناس إلى العناية بشئون الشعوب ، ولم تعد لهجات الطبقات
الفقيرة شيئا تافها يترفع أهل العلم والفن عن دراسته أو العناية به ، ولم
تعد عادات الشعوب ، وتقاليدها موضع سخرة أو ازدراء . بل أخذت
مكانها اللائق من اهتمام ، وما لبث الناس أن تبنوا فيها نواح متعددة من
الجمال جعلها مرغوبة ومحبة إلى نفوسهم .

إن الاهتمام بالفن الشعبى يقود بطبيعة الحال إلى
الاهتمام بشئى مجالات التعبير الفنى فى الحياة
الشعبية .

وبين هذه المجالات يبدو أمامنا (الوشم) مجالا
قديم وعريضا وجديرا باهتمامنا ، فهو إلى جانب
أهميته كظاهرة قوية استطاعت أن تصمد وتحقق
وجودها فى الحياة الشعبية ، ويعد مجالا فنيا بالصورة
والأشكال التى يسجلها على الجلد البشرى ، وغنيا بما يلازمه من
أسلوب خاص يستخدم فى إعداد النماذج الفنية التى ينقل عنها أثناء
القيام بعملية الوشم .

ودراسة الفن الشعبى فى مختلف مراحل التاريخ المتتالية يفتح
الطريق لفهم طبيعة البيئة التى انفعَلَ بها الفنان الشعبى خلال هذه
المراحل .

فالفن الشعبى - فى الواقع ما هو إلا المرأة التى تنعكس عليها
صور نابضة عن حياة الشعوب آمالها وآمالها ، أخلاقها وعاداتها ومثلها
وطرق ممارستها للحياة - وعلى هذا فإن إهمال هذا الفن يؤدى فى



المراحل التاريخية التي مر بها الوشم

... الوشم الذي يزين به الريفيون أبديهم وصدورهم وشفاههم ووجوههم لم يكن في يوم من الأيام من عبث هؤلاء المعلمين. وإنما يعود إلى التاريخ القديم عندما كان الناس يعيشون حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات ويخشون فيها من بعض مظاهر الطبيعة كالأمواج والرياح والمطر والرعد ..

ويقودنا هذا كله إلى أن الوشم ظهر في المجتمعات الطوطمية التي تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمها الخاص وهي عبارة عن نوع حيواني أو نباتي أو أحد مظاهر الطبيعة التي ترتبط بها هذه العشيرة وتتخذها رمزا لها .

وأحيانا يكون الرمز عبارة عن أشكال هندسية أو مجموعة خطوط ليس فيها شيء من صورة الطوطم وإنما يصطلح اصطلاحا على اتخاذها رمزا لها . ويكثر هذا النوع من الرموز في العشائر المتأخرة في ميادين الرسم والتصوير كعشائر السكان الأصليين لاستراليا .

وقد تستخدم بعض أجزاء الحيوان أو النبات نفسه كرمز إلى الطوطم . ففي بعض العشائر يرمز إلى الطوطم بجلد الحيوان واقفا ويتخذ ذلك رمزا للطوطم .

وكما تشير هذه الرموز إلى طوطم العشيرة تشير إلى العشيرة نفسها . كما ترمز في عصرنا الحاضر صورة الدب إلى روسيا ، وصورة الديك إلى فرنسا .. وبذلك تتميز كل عشيرة طوطمية برمز خاص . وكذلك يتميز بنفس الرمز ما تملكه وما يتصل بها من جميع ما يخرج عن نطاقها . ومن ثم نرى الرمز الطوطمي للعشيرة مثبتا على أجسام أفرادها وملابسهم وأغطية رؤوسهم وأسلحتهم وخيامهم وتوايت موتاهم وقبورهم وما تملكه من حيوان ومتاع .

ولما كان أفراد العشيرة يشتركون مع طوطمهم في فهم طبيعته ، كذلك يشتركون معه في تقديره فكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه ممثل في صورة ما . وهذه القديمة متشرة في جميع أجزاء الجسم وعناصره ولكنها أظهر ما تكون في نظر هذه العشائر في دم الإنسان وشعره . ومن ثم كانت الدعاء والشعور من أكثر عناصر الإنسان استخداما في الطقوس والشعائر الدينية عند هذه العشائر . وعلى هذا الأساس نجد أنه حينما كانت تطبع صورة الطوطم على جسم الإنسان المراد امتزاجه بطوطمة كان لابد من خروج الدم ، لكي يمتزج به امتزاجا ماديا ومعنويا بتلك الصفات والأشياء التي ذكرناها . ومن هنا نشأت عادة الوشم أول ما نشأت .

هذا ولا يزال للطوطم الفردي رواسب كثيرة في العصر الحاضر ، ففي الأمم المسيحية يتخذ الفرد حاميا له من بين الحواريين أو القديسين . وقد جرت العادة في بعض الأمم الأوروبية أن تغرس الأسرة

شجرة يوم أن يولد لها وليد ، وتحاط هذه الشجرة بعناية كبيرة ، وتعتقد أن مصير الطفل معلق بمصيرها كذلك كان العرب أيام الجاهلية . وآمنوا بأن لكل إنسان طيرا يعيش ما عاش ويموت بموته فإذا قتل الإنسان دون أجله ظل الطير شريدا باكيا حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويطل دمه ، وهذا الطير يسمى بالهامة وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تسريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ، ولهذا قال شاعرهم (حتى تقول الهامة اسقوني ...) فهذه الأسطورة تمثل الخيال البدوي الساذج ، وهذا كله يقرر لنا أن الأساطير ليست مجرد لغوا لا قيمة له ، بل هي آثار ذهنية لها قيمتها وأهميتها .

ويبدو أن ذلك الأساس الذي ارتكز عليه قيام الوشم منذ القدم قد بقيت له رواسب في النفس البشرية بعد أن تطور المجتمع الإنساني إلى مستويات أفضل .

... فبعد أن ذابت الديانات البدائية ، وتفتحت عيون الناس على الآله الواحد ، وبعد أن اتخذ الإنسان خطوات عريضة في طريق الحضارة والرقى فمارس الزراعة وأتقن الحرف والصناعات وأقام البناء المعماري وعرف السكن والاستقرار ، وأمن إلى حد كبير غوائل الطبيعة ، ظل مع ذلك متشبها بالوشم ولم يكن تثبت الإنسان بهذا القديم . فيما اعتقد - إلا لأنه رغم ما بلغه من تطور ، لم يستطع أن يتحرر تماما من انفعاله وتأثره بما يحيط به من أسرار الطبيعة وأخطارها .

ويؤكد بعض علماء (المصنولوجيا) الباحثين في تاريخ مصر القديمة أن المصريين القدماء عرفوا الوشم ومارسوه في ظل ديانتهم القديمة ، وربطوه بها ربطا كبيرا بالإضافة إلى أنهم قد اتخذوا من رسومهم أيضا وسائل للزخرفة والتجميل . ويشير الدكتور «كيمير» إلى أنه درس آثار للوشم في "مومياء" لراقصات فرعونيات ولاحظ الأجزاء التي بها وشم تطابق مكان وضع الحللى والأجنحة ، وهذا يحملنا على الاعتقاد بأن الحللى التي نرى الراقصات في العصور الحديثة يحرصن على وضعها فوق أجزاء معينة من أجسامهن يمكن ردها إلى أزمنة سحيقة كان الرقص خلالها مرتبطا بالمعتقدات الدينية .

وما تزال من ذلك بقية نراها عند بعض نساء الريف في مصر العليا حيث ظل الوشم برغم ما اقتحم حياتهن من درجات التطور - محتفظا بطبيعته المصري القديم إلى حد كبير ، ولا يتضح ذلك تماما بين نساء القاهرة أو الدلتا ، وهذا ولاشك - يعزى أساسا إلى أن الحياة المصرية القديمة قد ازدهرت إلى أعلى درجاتها في الصعيد ، وإلى أن سكان الدلتا قد تأثروا على نحو أكبر من سكان الصعيد بالحضارات الوافدة إلى مصر على مدارج التاريخ ..

وعلى هذا فقد تأثر الوشم في الوجه البحري بكثير من العوامل الاجتماعية والظروف البيئية التي تداخلت في حياة سكانه ، ولذلك فقد ظل الوشم في الصعيد محتفظا بطابعه القديم ، فالوشم في الصعيد

يتميز بأن الشفة السفلى تكون كلها باللون الأخضر ، والذقن يكون عليها رسم يصل من الشفة إلى أسفل الذقن ، وكثيرا ما تدق العلامة المميزة نقر ومعناها باللغة المصرية جميل . وهذا ما كانت تضعه الفتاة المصرية القديمة كنوع من التجميل والزينة ، كما وجد في بعض المومياء المصرية القديمة ، وبهذا ظلت الفتاة الصعيدية الحديثة تدق تلك العلامة على الذقن دون أن تعرف أنها عادة مصرية قديمة مضى عليها آلاف السنين .

ولم يقتصر أمر الوشم - في ذلك الحين - على التجميل فحسب إلا أنه كان أيضا وسيلة علاجية لشفاء بعض الأمراض ، كما ظن في هذه الأيام أنه يمنع الحسد والوحدة المثلثة الشكل التي لا تزال تستعمل لأبائنا هذه في شكل حجاب وكذلك التمويذة المسماة (خمسة وخمسة) ما هي إلا بقية من المعتقدات الشعبية في الماضي السحيق .

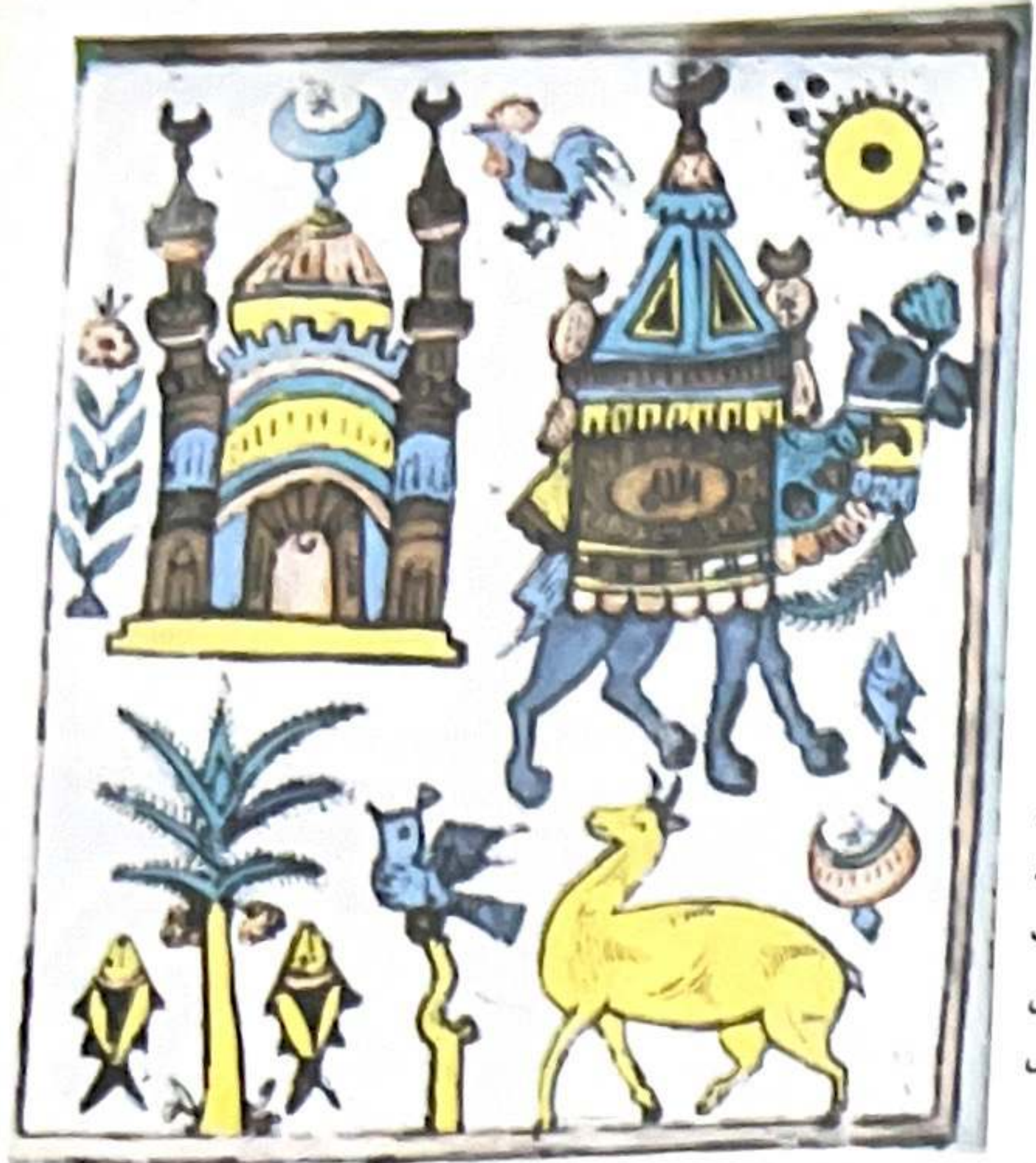
تلك هي بعض الرموز المصطلح عليها كما أن هناك وحدات تستعمل الآن في الوشم ويرجع تاريخها إلى المصري القديم كالنخلة والسكتين والنخلة التي هي رمز مصر القديم يدل على الإخصاب والإنتاج والوفرة والسكة ترمز إلى وفرة النسل وكثرته . أي أنها تمنى أن يعيش المرء في رخاء مع وفرة عدد الأولاد وسعادة دائمة ورغد في العيش .

ثم استمر هذا الرمز مدة طويلة إلى أن دخلت المسيحية وأصبحت السمكة مرة ثانية من رموز المسيحية . أما العصفور الأخضر الذي نراه دائما في أغلب الرسوم الشعبية والذي يدق أغلب الناس ويعتبر فالأحسا للنصر والخير إنما يرجع إلى الأسطورة المصرية القديمة التي تعتبر مرجعا لكل الأساطير المصرية (أسطورة إيزيس وأوزوريس) بما تحوى من رموز ، وتغلب الخير على الشر وما لها من سيطرة كبرى على القصص الشعبي القديم .

تلك الأسطورة الشائعة التي مازالت تتردد إلى الآن بصور شتى أنها تمنع الخليفة وأساسها أنها تغلب الخير على الشر وانتصار الحياة على الموت إنها الزرع والضرع والشمس والحياة .

هكذا كان العصفور الأخضر يرمز دائما للخير والخصب والحياة ، وكان المصريون القدماء يتخذونه للدلالة على هذا المعنى . وظل هكذا ينتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل محتفظا بدلالته الرمزية حيث كان دائما أوزوريس إله الخير يرمز له دائما بعصفور أخضر إلى أن جاء الرجل الشعبي البسيط وامتزج بهذا الرمز دون أن يعرف ما ترمي إليه الأسطورة من وراء ذلك . كذلك نرى أن كثيرا من الرسوم الشعبية تحوى رسوما بتلك العصافير . ونرى تأثير تلك الأسطورة المصرية على كثير من الحكايات الشعبية المتداولة للآن .

وكما يتضح لنا على ضوء ما تقدم أن الوشم كان له مكانة بين الناس متأثرا بالأساطير والمعتقدات الدينية في المجتمعات البدائية



المحمل والغزل والنخلة كلها رموز شعبية (من مجموعة الجمعية الجغرافية المصرية)

ولدى المصريين القدماء ، وسيوضح لنا كذلك أنه ظل محتفظا بوجوده في الحياة الشعبية خلال العصور والمراحل التاريخية التالية .

ثم دار الزمن ، ودخلت المسيحية مصر وهي تحت حكم الرومان ، وقد أخذت الديانة الجديدة تسرى بين أفراد الشعب سريانا خفيا ، فقد كان الحكام الرومان في بداية المسيحية ما يزالون تبههم الوثنية ولا يريدون المسيحية للناس ، لأنهم رأوا فيها ما يهدد سلطانهم ، إلا أن فن الوشم - في خلال ذلك ظل محتفظا بعلامته المميزة وهي التأثير بالدين .

ومن أبرز معالم فن الوشم التي ظهرت في هذه الفترة - فترة كفاح المسيحية للذوب والانتشار رغم جبروت الرومان - الوشم الخاص بالقديس جرجس . والمعروف في التاريخ أن القديس جرجس عاش في مصر خلال هذه العصور وكان فارسا رائعا من فرسان الجيش وكان جميلا وذا حظوة ومكانة ووجاهة ، وكانت منزلته من نفس الحاكم الروماني منزلة رفيعة عالية - ثم تفتح قلبه بالإيمان للدين الجديد ، واتجه بوجدانه نحو الله فإذا به وقد صار واحدا من أشد الدعاة إلى المسيحية والمدافعين عنها ، وإذا بهذا الفارس البطل يرفع الرأس متحديا جبروت الرومان وطفياهم ويدرس مجد الدنيا التي وهبته أجمل ما فيها ، ويضرب أروع المثل في التمسك الصادق بالعقيدة السامية



من مجموعة رسوم الوشم بالجمعية الجغرافية المصرية

حتى الموت فقد قتل الرومان الطغاة واستشهد هذا البطل في سبيل هذه
الغاية النبيلة .

ومما لا يقل الجدل أن قتله كان نكبة عظيمة استشرعها مواطنوه
أن آمنوا معه بما آمن . فهل كان الفنان الشعبي بمنأى عن الناس ؟
إنه تأثر بالمأساة وعاش فيها وانفعل بها حتى خرج لهم بصورة فلة
عبرة ، صورة جمعت كل المعاني التي جاشت في نفسه وصور بها
الموقف كله في إيجاز بليغ . فقد صوروه وهو يمتطي صهوة جواده يحمل
رمحا طويلا يقتل به ثعبانا ضخما يحاول أن يلتهمه بينما ترنو إليه غادة
عذراء طائرة اللب مشفقة عليه من هول المعركة . فالفنان الشعبي أولا
وقد انفع تحت تأثير طبيعة الخير المركبة فيه والتي جعلته يتحمس
للمثل فيسجل حدث القديس الذي داس مجد الدنيا واختار بمحض
إرادته الواعية أن يدعو إلى الله ولو مات في سبيل ذلك .

ثم هو ثانيا قد أبدع في إخراج الصورة التي كونها عنه في ذه
فلأنه كان فارسا وطلا صوره الفنان فارسا قويا جميلا يمتطي جواد
ولأن الحية كانت منذ القدم ولا تزال رمزا للشيطان فقد جعلها الفنان
الصورة تعبيراً عن موقف الشيطان وهو يسمى جاهدًا للفتك بالقديس
ولم يكن الفنان الشعبي ساذجا في تفكيره وإن بدا منه سذاجة
الأداء ، لأنه عندما يصور الشيطان في صورة الثعبان الضخم ،
يحاول أبدا التقليل من شأن قوة الشر المتمثلة فيه . فإذا لم يكن قد
على القديس شيء من مظاهر الخوف أو الرهبة فانما مرد ذلك
إيمانه الراسخ بالنصر وإلى السكينة التي نزلت على نفسه واستمدها
نجم لاح له في السماء فعلا قلبه بالشجاعة وأمدته بالقوة ، ولكن
الفنان رهبة الموقف صب كل الرعب على الحصان وهو وحده ال
لا يعرف الإيمان ، ومن ثم فهو يعرف الخوف . ثم الأمة المسيحية
والناس الذين دانوا بالمسيحية لم يكن أحمل من تصوير موقفهم على
صورة تلك العذراء التي يكاد يقتلها الخوف على بطلها وتكاد لا تطيق
ضخامة الأمل في انتصاره حتى تزهر به بين العالمين .

ولقد ذكرنا فيما سبق أن فن الوشم كان دائما يتأثر بالأحداث
المحيطة ، كما أنه كان يؤثر بدوره على كثير من الفنون الشعبية
وما تمثال الحلوى الذي على صورة جواد يمتطيه فارس ، والذي يكثر
وجوده في مناسبات الموالد الدينية ، هذا التمثال - في الواقع - ما هو إلا
استحياء للصورة المشهورة عن القديس الشهيد مار جرجس وبعد أن
كان الناس يدينون بالمسيحية في الخفاء حدث أن اعتنقها بإطرة
الرومان وبالتالي صارت هي الدين الرسمي للدولة ، ودان بها الناس
جميعا . وأخذت الفنون الشعبية تزدهر في خلال هذه الفترة في ظل
فلسفة المسيحية فظهرت اللمسات الفنية المتأثرة بهذه الفلسفة .

... ثم انبثق الإسلام في قلب الجزيرة العربية وأخذ يشع
إشعاعاته الخلافة إلى بقية البلاد العربية ، وما جاورها . وهكذا
اقتحمت الديانة الإسلامية بلاد النيل في قوة وثقة وإيمان . وهي في
اقتحاماتها الرائعة هذه نقلت إلى مصر فيما نقلت فلسفات جديدة
وأفكارا جديدة . وفتحت أذهان الناس على آفاق رحبة .

ولقد تميز عصر الحضارة الإسلامية بالخصب فكان بحق عصرا
خصبا مليئا بالأحداث فهو أولا قد حرر الأفكار من رواسب البدائية
والديانات القديمة ، ثم أتى على ما لم تأت عليه المسيحية تماما من
بقايا الوثنية الفكرية التي ظلت راسخة في أعماق الكثير من الناس
كتراث مقيت تخلف عن أيام بدائته الأولى أو دياناته وفلسفاته القديمة
ووجهت مسالك التفكير والفن فيما قبل المسيحية .

ولما كان الإسلام - أساسا - قد وجه عناية ضخمة وضربات
ساحقة إلى الوثنية والشرك فقد كان رد الفعل الطبيعي لذلك يستهجن
الناس كل ما يتهمه رائحة الشرك . ولقد أسرف الكثير من علماء الدين
في هذا الاتجاه إسرافا جعلهم يصفون التحت أو تصوير الناس بأنها

اتجاه نحو الشرك . والواضح الآن - أن هذا إسراف لم يكن له في
الواقع ، ما يبرره . فنن التصوير لم يخرج عن كونه محاكاة شكلية لما
صوره الله . وأن هذه المحاكاة قامت أصلا - على الافتتان بما أبدع الله
من صنع . وأن هذا الافتتان بالمصنوع الذي يستحوذ على نفسية الفنان
ويملك عليه مشاعره لم يكن ليصيبه من غير أن تفتنه أولا قدرة الصانع
الأكبر عز وجل .

وعلى أي حال فقد شاع قديما - في أذهان الناس أن تصوير
الأشخاص ما هو في حد ذاته - وعلى نحو ما - إلا خروج عن الأسس
الحدودية للدين الجديد ، وأيا كان نصيب هذا الرأي من الخطأ
والصواب فقد سيطر على الناس فترة طويلة من الزمن ولقد أنتج هذا
النوع من التفكير اهتمام الفنان المسلم بالزخارف في المقام الأول .
فأخرج الزخارف الإسلامية التي تعد بدعة خالدة في عالم الزخرفة -
وتبع الفنان الشعبي موقف التطور الجديد . فأهمل جانباً إلى حين -
تصوير الشخص . فأدخل على فن الوشم وحدات هندسية وزخرفية
جديدة ، كالنجمة والقمر والهلال والزهرة . . .)

ولقد كان هذا تطورا واضحا أصاب الوشم في ظل الإسلام وإن
كان يعبر امتدادا لما سبق أن اتخذ فنان الوشم منذ أيام الفراعنة من
وحدات زخرفية . والواقع أن ممارسة هذا الفن كان يعد في نظر
الإسلام شيئا مكروها ، فقد قيل في حديث عن النبي صلى الله عليه
وسلم أنه قال : « لعن الله الواشمات والمستوشمات والمتنمصات
والمتملجات للحسن المغيرات خلق الله » .

ومع ذلك فقد بقي الوشم متوارثا طبقا للعادات والتقاليد
القديمة . وإن كان تطورا - كما سبق القول - على نحو يسير اتجاهات
الدين ، واستبعد لفترة تصوير الأشخاص واحتفظ بأشكال أخرى كرسم
السكة باعتبارها رمزا للإخصاب ووفرة النسل حتى إن الكثيرات من
نبات القرى كن يذهبن قبل الزواج إلى الأسواق لدق السمكة كفال
حسن تحب لحالات العقم . وكذلك رسم الثعبان بأشكال متعددة
والإبريق .

كما أن من أبرز مظاهر العصر الإسلامي تلك الفتوحات لمختلف
البلاد والأمصار ولقد قامت الدولة الإسلامية على أنقاض دولتين
عظيمتين هما دولتا الروم والفرس وكانت بلاد الروم والفرس قد ضربتا
سهم وافر في ميادين المدنية والحضارة ولقد أصابتا من الترف والجاه ما
شامت لهما المقادير ، وإذا بقلعة من البدو تخرج من الصحراء الجرداء
فقيرة عارية ، لم تأخذ بعد بأساليب الحضارة المعاصرة ولا تملك من
وسائل القوة والمنعة ما تستطيع به أن تتناول على بلد صغير . وإذا بهذه
القلعة تقهر هذه الشوامخ قهرا وتفرض إرادتها فرضا قويا وثقا . وتصنع
التاريخ على نمط جديد وأن هذا لم يكن ليتم على ذلك النحو ما لم
يكن العرب قد أتوا بفلسفة جديدة ودين جديد أوجد في نفوسهم فيما
جديدة . وجعل منهم أناسا آخرين يختلفون عن معاصريهم أشد
الاختلاف ، إذ جعلهم يطلبون الموت صادقين - في سبيل الله ، وكان

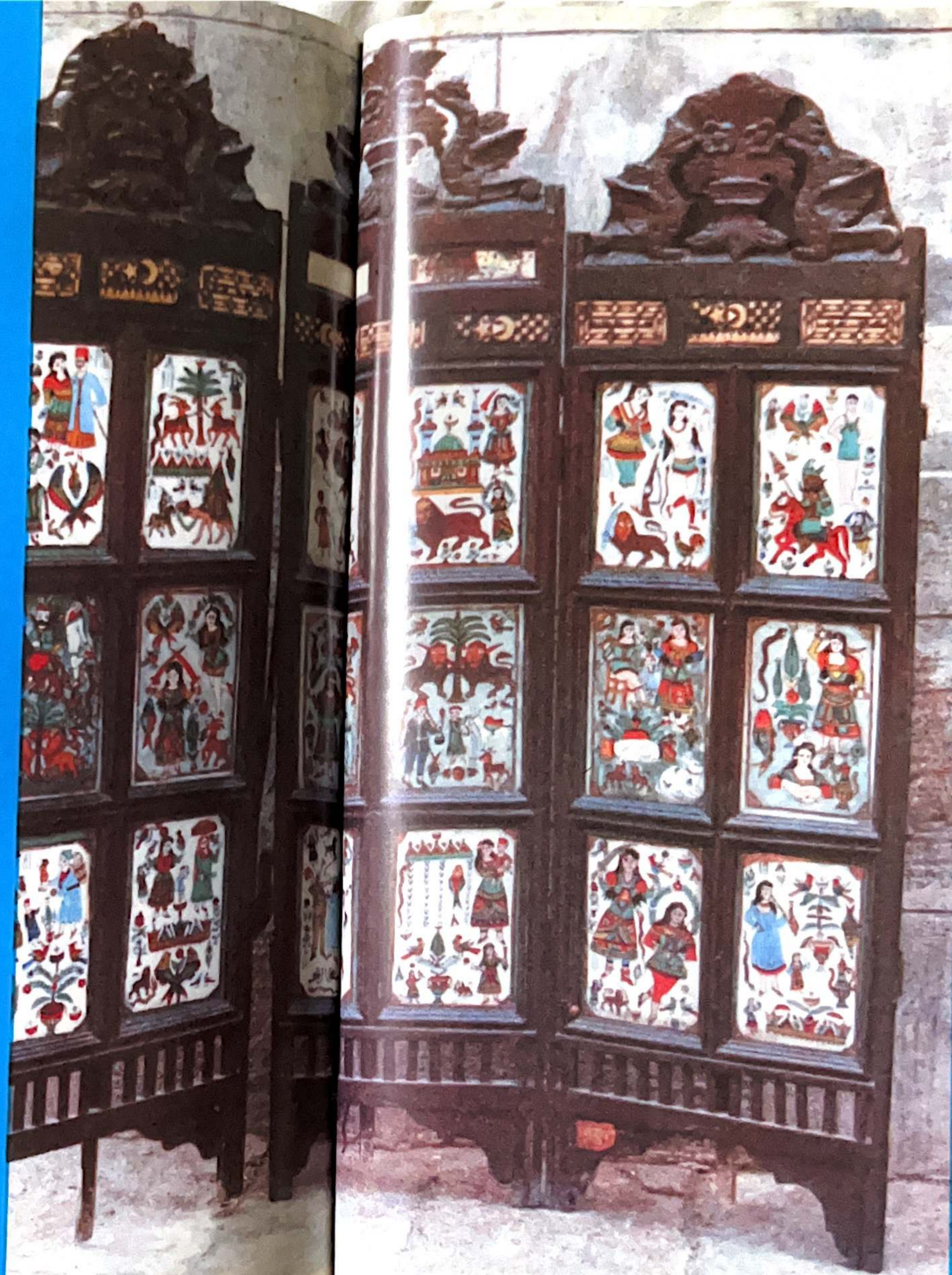
أن وهبت لهم الحياة على أكرم نحو وأعز صورة . .
وإذا فقد نبئت بطولات فذة استطاعت أن تفقد هذه الجموع
الصاعدة نحو المعجد والعزة وكان لابد للأدب والفن أن يسجل كل ذلك
وأن يسير الوشم هو أيضا في موكب الصعود مسجلا معاني الشجاعة
والجسارة والمروءة العربية الأصيلة . وذلك باعتباره إحدى الوسائل التي
استطاع بها الفنان الشعبي أن يسير روح الزحف الجديد نحو القمة .

الفنان الشعبي تأثر دائما بمشاليت معينة . فالجراحة تهره ،
والمروءة تهز منه المشاعر الإنسانية . ولذلك كانت حياة أبو زيد الهلالي
وسيف بن ذي يزن وغيرهم شيئا لامعا في خيال الفنان الشعبي . إلا أنه
ماتجدر الإشارة إليه ما ارتاه الأستاذ أحمد رشدي صالح في الجزء الثاني
من كتابه " فنون الأدب الشعبي " من أن القصة التاريخية في مدارجها
الأولى كانت مجرد إخبار عن حادثة أو رؤية . وأن تناقلها شفاهة وعدم
تحديدتها بالتدوين قد سمح للخيال أن يغزوها فأصبح الإخبار أو رواية
الحقيقة شيئا متضمنا في النسيج الفني ، وشيئا فشيئا صار الابتداء هو

لوحة تسجل بطولات شعبية من مجموعة رسوم الوشم
مقتنيات متحف الجمعية الجغرافية المصرية



يراقان بضم أكبر مجموعة رسوم للوشم
من على الصدور والظهر والأذرع
وكان يستخدم قديما كمرجع يرسم



العمل الأول والحقيقة ثانوية . ذلك أن تحليل النماذج والشخصيات والوقائع التي تمثل الحاجة في المجتمع الشعبي هي الحقيقة الأولى في هذا الفن . ولهذا فقد أجاز العرف الشعبي أن تجمع قصة شخصيات حقيقية مع أخرى خيالية . أو أن يتدع منشئها من الحوادث ما يشاء وينسبها لشخصيات حقيقية . أو أن تجمع القصة حوادث متباعدة زما أو شخصيات سبق بعضها البعض الآخر قرونا . فالذي يعنيه هو التجربة التاريخية ومغزاها لا تقرير الحقيقة واجتلاؤها ، مثال ذلك من أن سيرة عترة تتناول حوادث في الجاهلية وأخرى في الإسلام وغيرها وقعت أثناء الحروب الصليبية ، ويرى الأستاذ رشدي صالح ألا مجال للعب في هذا ، ذلك بأن منشئ القصة الشعبية لم يرد بها ما يستهدفه العلم من تحقيق وتقرير ورصد لوقائع ثابتة ، بل أراد بها المنفعة وتبادل الخبرة والتعلم منها وتواتر المعتقدات والعادات وترويحها وأتفائها وتنشئة الأجيال الجديدة على التقاليد المرعية وأيضا أراد بها التسرية عن النفس والانتشاء بالعمل الفني .

وكان هدفنا من تبين الوضع الذي قامت عليه القصة الشعبية إلى إلقاء الضوء على التيارات الفكرية التي عاشها فنان الوشم وأوحت إليه مختلف الرسوم والأشكال . .

والواضح أن القصة الشعبية كانت تستهدف أساسا إبراز مآثر ممتازة " لبطل مختار الأمر الذي يتبعها إلى إضافة مواقف البطولة واستعادة بطولات قد يكون البطل لم يقف منها موقفا ما ، بل قد يكون أثناءها في عداد الأموات ، وهذا يعني أن الفنان الشعبي يشتهي المبالغة في أظهار المثل التي يهتز لها وجدان الناس ، وأن دراسة صور الوشم للزير سالم توضح تماما هذا الاتجاه فهو في ذهن الفنان رجل شجاع شجاعة لم تخطر من قبل بين أرجاء الدنيا ، ولهذا بدلا من أن يرسمه وهو يمتطي جوادا - شأن كل فارس - فإنه صوره وقد امتطى صهوة الأسد ، ولأن الشارب الضخم كان علامة مميزة للرجولة الناضجة فقد صوره وله شارب ضخم . .

ولا يخفى أن الإنسان بطبيعته لم يكن يجرد مواقف البطولة من لمسات العاطفة بل على العكس كان يقدس الحب ويعتبره أحد مظاهر الطبيعة الجديرة بالتقدير ولقد ذهب الإنسان في ذلك إلى الحد الذي يحترم فيه الرجل الشجاع الذي يحمي حييته والرجل الوفي الذي لا يخون العهد ، ومن أجل ذلك فقد بهرته فعلا سيرة عترة العيسى وحييته عبله حتى لقد أسبغ عليه من مواقف البطولة أضعاف ما أبدى عترة في حياته ، وأن إلقاء النظر على الوشم الخاص بعترة يوضح تماما إلى أي حد كان هذا الرجل مثار الإعجاب والافتان .

ثم هناك وقفة يجب أن نقفها الآن ونحنى الرأس احتراما ونحن نتناول عترة ذلك بأن تسجيل عترة في الوشم معناه المنطقي أنه رجل بطل من ثم يمتنى الناس لو يقتدون به ، وأن ينظر العرب على مر القرون إلى هذا الأسود - على هذا النحو - فإنما يشير إلى أن العرب قد تخلصوا منذ القدم من نظرة التفريق العنصري التي لم تستطع أن ترقى

الفخار والخزف

بقلم : عايدة خطاب

لقد زامل الفخار الزمن ، وسار معه على درب واحد ، سار الناس حياتهم على أوسع نطاق ، وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم ، بل ولاحتهم حتى في حياتهم الآخرة .

وتوضح لنا الأشكال البدائية نشأة فكرة التجويف التي قامت عليها أساسا صناعة الفخار .

إن الزائر للمتحف المصري للأثار وهو يتطلع إلى ذلك الرصيد الضخم من الفخاريات المكتشفة ذات الأنماط المتباينة ، والذي يشاهد رسوم الجرار والقدر وأواني الدفن وحفظ المحنطات على جدران مقابر بنى حسن يدرك كم فطن أجدادنا إلى أهمية تلك المادة ، وكم أدركوا خصائصها بوعي ، ومن ثم فقد عملوا على استغلالها كأفضل وسيلة لحفظ السوائل والحبوب والأطعمة كما استخدموها في حفظ المحنطات لصلاحياتها وصمودها وعدم إصابتها بالتلف أو العطب مهما طال بها الزمن في باطن الأرض .

لقد برع المصريون القدماء في صناعة الفخاريات من الطينة الحمراء بصفة خاصة ، ولهم محاولات عديدة في التطور بها وفي استخدام أنواع الطلاء المختلفة الألوان . ويمكننا القول بأن أشكال الفخار الفرعوني بوجه عام قد ارتكزت على قواعد وأصول التجريد والتبسيط وجاءت الغالبية فيها متميزة بقوة التخطيط والتكتل في إطار راسخ مربع وقد ظلت محتفظة على مدى عصورهم بطابعها التجريدي ووضوح سماتها الخارجية ، وأناقته القديمة ، الأمر الذي جعلها محل جذب واهتمام زائد من قبل العلماء والفنانين والباحثين المختصين على مستوى العالم أجمع .

يحدثنا علماء الانثوجرافيا عن صناعة الفخار باعتبارها من أقدم ظواهر التراث الثقافي المادي ، الذي خلفته لنا البشرية البدائية الأولى إلى جانب ما خلفته لنا من أعمال حجرية وعلى وجه التحديد منذ العصر الحجري الحديث الذي يرجع تاريخه ما بين ٥٠٠٠ إلى ٣٥٠٠ ق.م .

ولعل عنصر الحاجة والضرورة في كفاح الإنسان الأول وصراعه من أجل البقاء - كانا بمثابة الركيزة الأساسية التي قامت عليها صناعة الفخار في بادئ الأمر والتي ربما جاءت أول مآجات عن غير قصد ونتيجة لصدفة طارئة .

ولقد اكتسبت طينة الفخار لدى الإنسان البدائي الأول أهمية خارقة وكانت طقوس هذه الصناعة في مختلف أطوارها تخدم في بداية الأمر أغراضا سحرية ، إلى جانب خدمتها كذلك لأغراض نفعية .

ولم يكن بغريب إذن أن تشكل تلك المادة الطبيعية الأولى أهمية قيمة عليا . وصدق رب العزة جلت قدرته حين يقول في كتابه الكريم " ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين " وفي موضع آخر يقول الله سبحانه وتعالى " خلق الإنسان من صلصال كالفخار " .

الوشم ليس فنا شعبيا قائما بذاته ، وإنما هو جزء متمم للفن الشعبي في مجاله العريض ، فالوشم الذي يدقه القروي على ساعده يتممه الرجل الذي يسمعه في البيئة نفسها وتردده الصورة الملونة لأبطال الأبطال الشعبية وبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من بواعث مرتبطة بالاعتقادات قد نجده أحيانا يحقق وجوده بدافع التجميل والزينة كزخرفات زخرفية في أعلى الذقن أو في الجبهة ، وعلى ظهر اليد أو الذراعين معا ، أو في القدم ، أو فوق وسط الصدر وهناك على المثال نساء الجنوب بلونهم القاتم للشفاء يكسبن أسنانهن بريقا . نجده أحيانا أخرى كمجرد وسيلة لإثبات الشخصية ، كذلك الذي اسمه وتاريخ ميلاده على ساعده .

وفي حالات غير هذه وتلك قد نواجه بوجوده بمثابة (ردة) كذلك الذي يشم آية الكرسي على إحدى ذراعية أو الطفل الذي ير بقطعة أعلى جبهته حتى لا يموت اخواته الذين يولدون من بعده . ومن أمثلة الترابط القائم بين مختلف الفنون الشعبية بين الموسيقى والشعر في ظل أوضاع معينة تفرضها التقاليد ونوع معين من الزى الشعبي مثال « حسن ونعيمة » .

ومثال « حسن ونعيمة » خير مثل باعتباره يمثل الترابط المشترك المؤثر على فن الوشم وقد ساهم به كل من الموالم الشعبي والغناء الموسيقى وأخيرا فن الوشم . إنها أوبرا عريضة ودراما مصرية طبيعية تلعب دورها في حياة الفلاحين الذين يحفظونها ويرددونها آخر الليل .

وأخيرا يهمني أن أؤكد الإشارة إلى أنني لا أعصد عادة الوشم ، بل على العكس أعتقد أنها - برغم تعدد ملامحها وبواعثها - مازالت تحمل صفات وخصائص بدائية بالإضافة إلى أن العملية في حينها تسب كثيرا من الألم الجسماني . ولكن اتجاهنا نحو دراسة مجالات التعبير الفني في الحياة الشعبية . يقودنا مع ذلك إلى الاهتمام بالوشم باعتباره أحد هذه المجالات . فالبحث في مجال الوشم ، كالبحت في مجال القصة الشعبية ، من الممكن أن نصنع بأيدينا مزيدا من تراث الفن الشعبي .

هذا التراث الذي ينبغي أن نسجله ونحتفظ به لقيمته التاريخية أولا ، ثم لنستلهم ما نراه صالحا من موضوعاته ووسائل تنفيذه بعد ذلك في أعمال فنية جديدة .

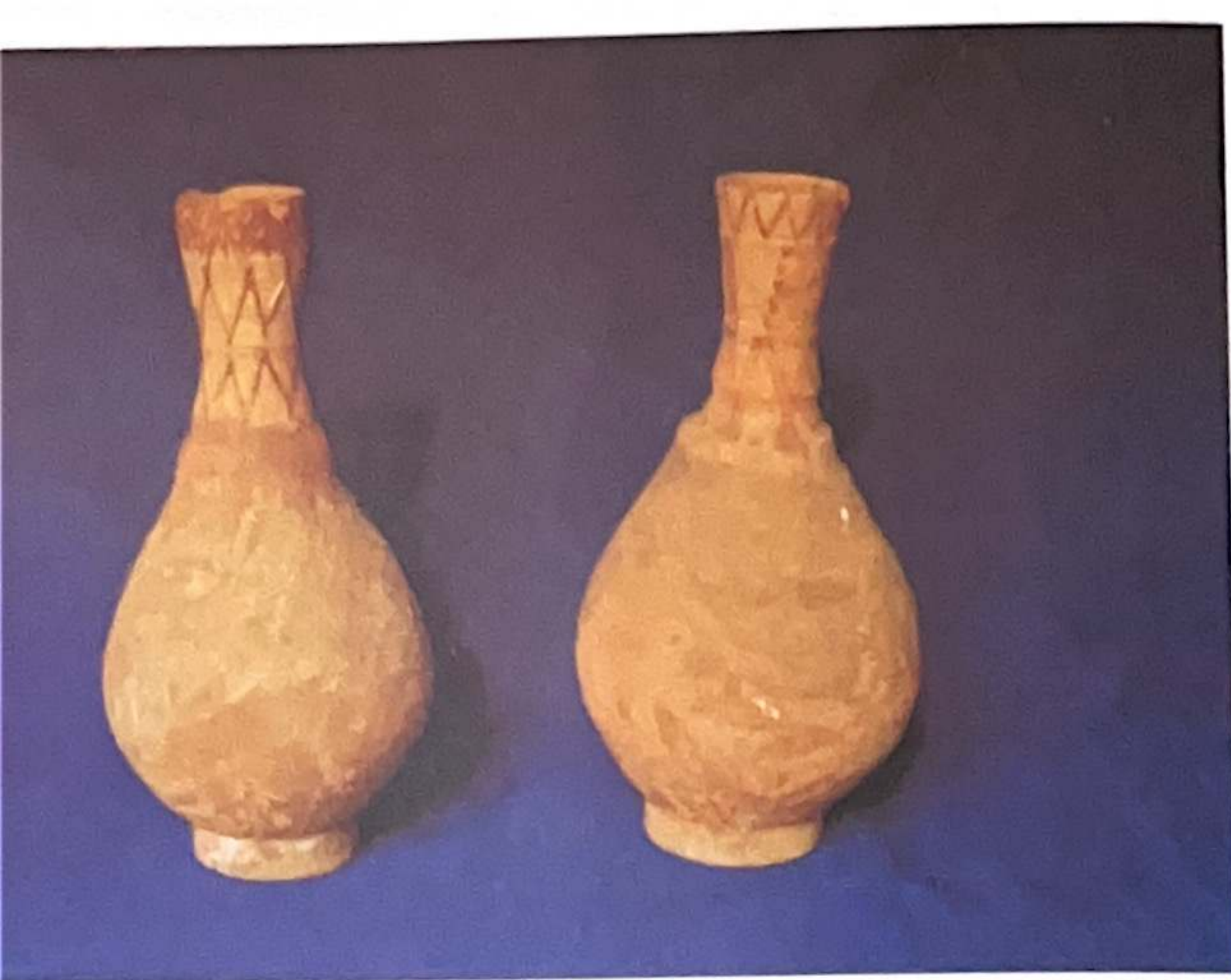
إليها حتى الآن أرقى البلاد من أصحاب الحضارات الحديثة .

ووقفة أخرى ذات دلالة كبرى ، ذلك بأن رسم الوشم الخاص بعثرة إنما هو مستمد من جمهورية سوريا العربية وهو فوق ذلك منتشر في جمهورية مصر العربية كما تنتشر رسوم أخرى كثيرة بين بلاد العرب . ويدل هذا دلالة واضحة على اتحاد جذري في طرق التفكير وفي اتجاهات المثل والأحاسيس والمشاعر بين أبناء البلاد العربية جميعا . وإذا لم تكن القومية العربية شيئا اقتلعت أساليب السياسة لحاجة أو لأخرى . إنما هي أولا وقبل كل شيء حقيقة كبرى وعالدة فقد يشابه المثقفون من قوميات متعددة على نحو ما حول ما يستهدفهم من المثل فلا يدل هذا بالضرورة على أن كثيرا من الثقافة المشتركة تكون في عقول الناس اتجاهات متماثلة . أما أن تتقف الطبقات الشعبية - وهي التي لم تتروى بنصيب كبير من الثقافة اللهم إلا ما يستش من غير البيئة - والتي تعيش بين أرجاء البلاد العربية على اختلاف في بيئتها المحلية أوجدتها اختلاف الأمكنة والأجواء والظروف المحيطة فإن هذا ولا شك يحملنا على الاعتقاد الراسخ بأن القومية العربية التي أراد الاستعمار - لفترة من التاريخ - أن يهيل عليها التراب لا يمكن أن تموت وأنها لا بد نافضة عن نفسها ما يود الاستعمار جاهدا أن يحشبه عقول أبنائها من ترهات وأوهام .

ويبدو أن رسوم الوشم قد أصابتها حالة اضمحلال وضعف فترة الحكم العثماني شأنها في ذلك شأن الفنون الشعبية الأخرى .

وقد يكون صحيحا أن الأتراك العثمانيين لم يلجئوا إلى السطو على رسام الوشم كمالجشوا إلى السطو على مهرة الصانع وأصحاب الحرف اليدوية وأرسلوهم للعمل في الاستانة وغيرها من أمهات مدنهم . غير أن انحطاط المستوى الفني للفنون الشعبية من شأنه أن يؤثر على مستوى الرسم في الوشم ، لأن البيئة المحيطة بالفنان كما هو معروف لها تأثير بالغ على مداركه وقدرته على الابتكار والابداع ومن ثم تجمد الوشم وتجمدت النون الشعبية جميعا أو كادت في العهد التركي وفي غيره من عهود الاستعمار . وكل ما استطاع أن يضيفه الوشم إلى ثروته الفنية خلال عصور الاستعمار هو التأثير بالأزياء والملابس فأحدثت تطورات واضحة في الملابس الوطنية .

ونستطيع أن نرى في نهاية الأمر أن الرسم والتشكيل في مجال



أوان فخارية من مجموعة المتحف المصري بالقاهرة



وقد أثارت صناعة الفخار والخزف في العصور الإسلامية وخاصة فيما بين القرنين السابع والعاشر عشر الميلاديين الكثير من البحوث الفنية والتاريخية والجمالية وفُتحت أمام الدارسين سبيلًا من المعرفة أصول العمل وتقنيته ، فضلاً عن تقاليد الصنعة الجديرة بكل اهتمام . لقد لعب الفخار دوراً كبيراً في العصر الإسلامي وأدى وظائف متعددة في حياة الناس ، وتداول إنتاجه على نطاق واسع ، سواء المعاملات التجارية ، أو المناسبات الاجتماعية ، أو في حاجات الحاجيات وتسجيل الأحداث والمكاثبات ، إلى غير ذلك من أغراض شتى وما زالت التقاليد الفنية الإسلامية مستمرة ومتصلة منذ مئات السنين إذ مازالت الفواخير الحالية تنتج بعض النماذج والأشكال التي تتطابق مع نظائرها في العصر الإسلامي وما قبله .

تعريف بالخامة المستخدمة وخطوات إعدادها وتجهيزها :

تقوم الصناعات الفخارية أساساً على خامة رئيسية هي خامة الطين الطبيعي . وتنقسم الطينة ذاتها إلى عدة أنواع وكل منها له مواصفات خاصة ، ومن ثم فهو يصلح لإنتاج نوعيات معينة دون الأخرى . وغالباً ما يشترك نوعان في إنتاجية واحدة من خلال خلط أحدهما بالآخر تحقيقاً لتوافر عنصر المتانة والتماسك والملبس أحياناً ، وأحياناً أخرى يكون خدمة للشكل والحجم الذي يخدم بدوره العنصر الوظيفي .

أما هذه الأنواع : فمنها التيني ذو اللون الأصفر تقريباً وينسب إلى بلدة التين بحلوان .

ومنها الأسواني وهو الذي يتم استخراجها في محافظة أسوان ، ومن هنا فقد سُمي باسمها (جبل الطين الأسواني) .

ثم هناك النوع الثالث وهو الطمي الأسمر النيل الذي يفوق النوعين الآخرين ويمثل الركيزة الأساسية من حيث الكم والكيف وتعتمد عليه الصناعات الفخارية في معظم إنتاجها ومن هنا يعد العنصر الفعال في صناعة الفخار بمصر منذ أقدم عصور التاريخ فيما قبل الأسرات الفرعونية ، إذ ثبت بالفحص أن أجود أنواع الطينات هي الموجودة بباطن الأرض ، وعلى أعماق مختلفة في التلال الواقعة هنا وهناك على ضفتي الوادي وهي التي تكونت أصلاً مما حملته مياه ذلك النهر معها من غرين خصب جاءت به من أعالي النيل في مواسم الفيضان عاماً بعد عام .

ولعلنا نعرف أن حاجة هذا الإنسان إلى الأشكال المجوفة وتوظيفها في خدمة مصالحه ، تعد العامل الأول للوصول إلى هذه الصناعة ، ثم مواصلة صنعها وتطويرها على مر الزمن بحكم طبيعة مادتها الخام وتميزها بالمرونة والطواعية للصانع .

والجدير بالذكر أن المصريين القدماء استخدموا عجلة الفخار في صناعة الفخار والبعض يرجع استعمالها إلى الأسرة الأولى ، في حين يرجعها البعض الآخر إلى الأسرة الخامسة .

وتجدد على جدران مقبرة في سقارة من الأسرة الخامسة وعلى جدران مقبرة أخرى في بني حسن ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة ما يشير إلى استخدام عجلة صانع الفخار .

كما حفلت المعابد الفرعونية القديمة برسوم للإله (خنوم) وهو يصنع الإنسان على عجلة الفخار مستخدماً مادة الطين .

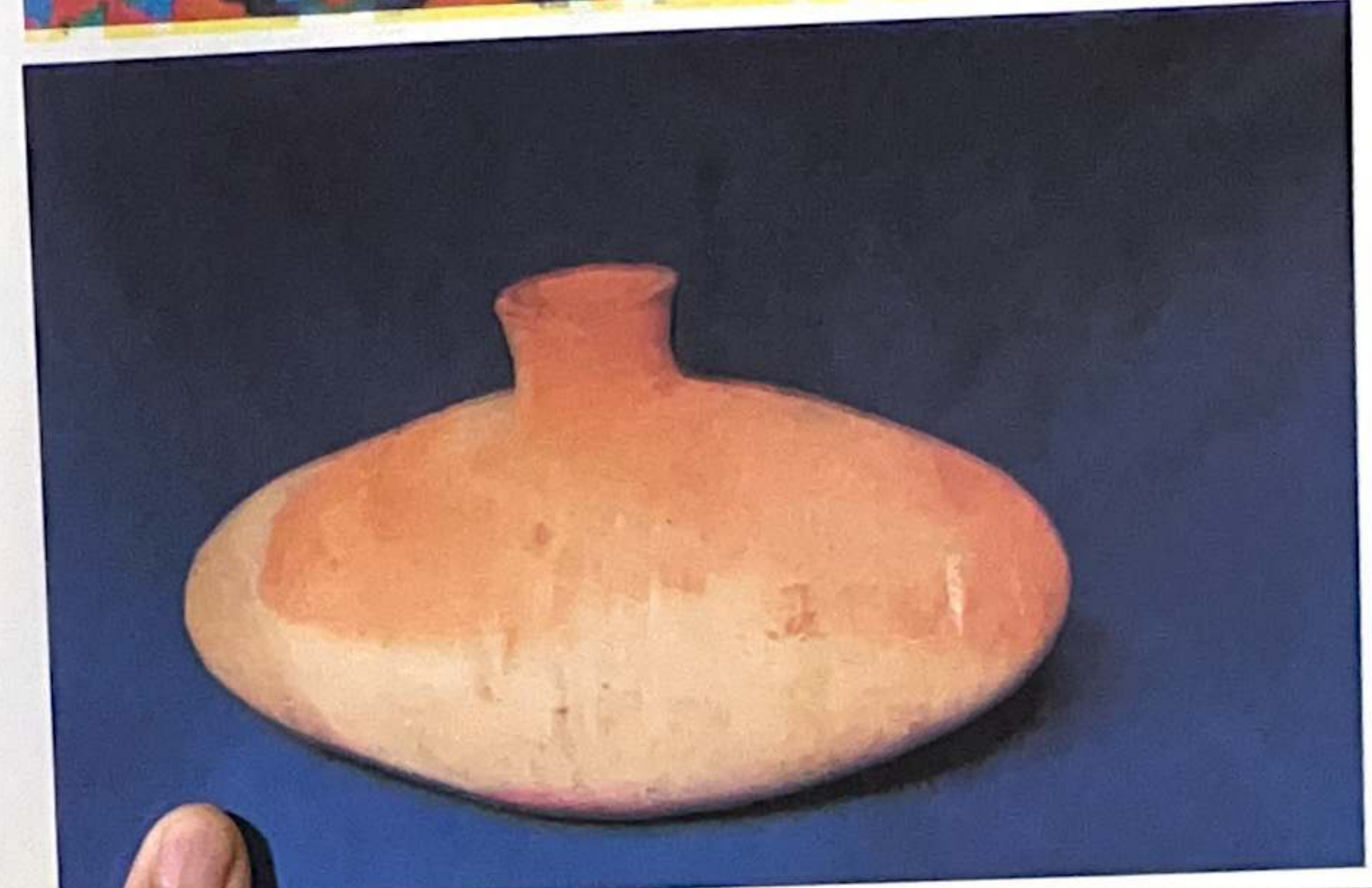
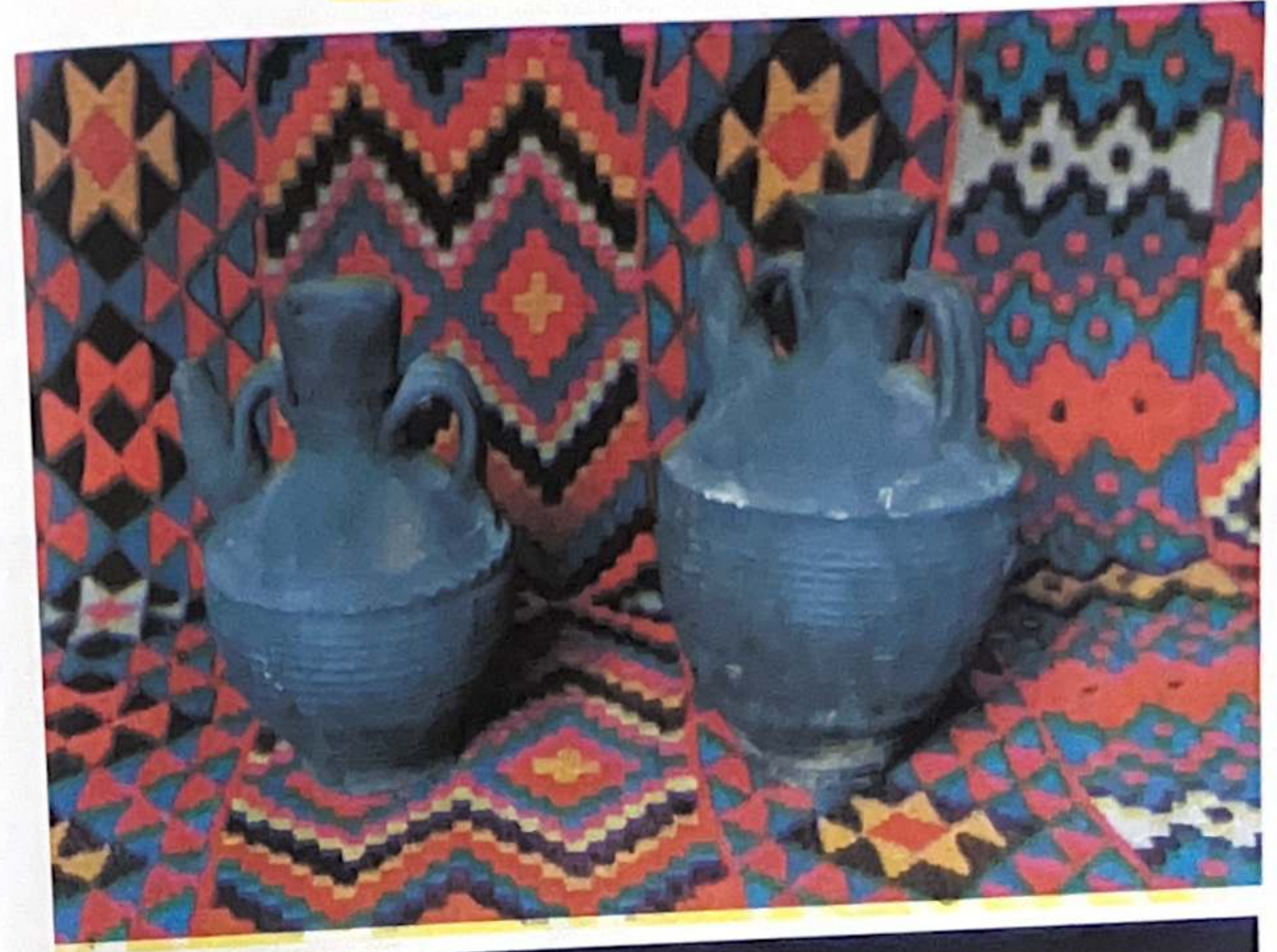
وبعض الزمن وتظل تقاليد تلك الصنعة راسخة وممتدة ويظل الكثير من أساليبها متوارثاً دون أن تفقد الكثير من تقاليدها ووظائفها ومميزات فنها العصر الإغريقي يتميز بالبساطة وأسلوبه الزخرفي الرقيق كما يتميز فخار العصر الروماني بعجته الحمراء وزخافه البارزة السوداء ، حتى نصل إلى العصر القبطي الذي شهد فيه الفخار ازدهاراً كبيراً . إذ كان الرهبان أنفسهم يشتغلون بهذه الصناعة في بعض الأماكن المخصصة لذلك بجوار الأديرة .

وتحتل الفخاريات القبطية مثل الأواني الكبيرة والقارورات بالعديد من الرموز والزخارف المميزة مثل الضفدعة - الأسماك - الصليان - نبات الكروم - الحيوانات - الطيور - إلى جانب صور القديسين والرهبان وبعض الكلمات القبطية .

ويأتي العصر الإسلامي الذي استطاع أن يضيف إلى هذه الصنعة كثيراً من عناصر الخلق والإبداع سواء من حيث التطوير في بعض الأنماط وإكسابها بعض الخصائص والسمات الجديدة أو من حيث ابتكار بعض الأشكال الأخرى التي يرجع الفضل للفنان الإسلامي في ظهورها ، ولعل ذلك يظهر أمامنا في ذلك الكم الهائل من الأواني مثل الأكواب والصحون وسلطانيات وأباريق ودواق وقندور وشمعدانات ومسارج ومباخر وزهريات وتمائيل صغيرة ولعب وأنواع أخرى من التحف .

وكان لفنان العصر الإسلامي كذلك ابتكاراته واستحداثاته في ميدان الزخرفة والتجميل وتوضح ذلك في العناصر الزخرفية التي اختص بها الفن الإسلامي وحده دون سائر الفنون ، وهي الكتابة العربية لما تتميز به من مرونة وقابلية على التشكيل وقد اتخذها الفنان أيضاً وسيلة للربط بين العناصر الزخرفية الأخرى . ويوجد نوعان رئيسيان من الكتابة العربية الخط الكوفي وخط النسخ وتحظى مجموعة كبيرة من الفخاريات وخاصة شبائك القل بهذا النوع من الفنون . هذا فضلاً عن الأنواع الأخرى من الزخارف العربية والهندسية والفروع النباتية والأشجار والثمار والزهور وصور حيوانات وطيور وأسماك وأشخاص وكل هذا كان يرسم وفقاً لأسلوب العصر سواء كان تلقائياً أو محاكياً للطبيعة أو محورياً .

الفخار الأسود من
مجموعة أواني الشراب
متحف الفنون الت



سفلة من
الرازي الحديد

طريقة إعداد الطينة :

وهكذا استمرت صناعة الفخار من خلال أطوار وحقب زمنية متتالية منذ أقدم عصور التاريخ وحتى عصرنا الحديث ، ونعود إلى القول بأن الخامات المستخدمة في التشغيل وأيا كان نوعها لابد أن تمر بعدة خطوات أساسية حتى تكون جاهزة للاستخدام والتشكيل .
وهذه الخطوات قد تتباين من منطقة لأخرى ، إلى أن تصل في النهاية إلى الهدف المطلوب وهو حالة الصلابة التي تكون عليها الخامة قبل أن يستخدمها الحرفي مباشرة في الإنتاج .

ففي فواخير القساط ، على سبيل المثال ، وهي التي تعد من أكبر مراكز الإنتاج المتنوع على مستوى الجمهورية - والتي تعتمد بالدرجة الأولى على الطين النيلي ، نجد أن تجهيز هذه الخامة يمر بالمراحل التالية من خلال نوعية من الأحواض كل منها له مواصفات خاصة :

الأول : ويسمى حوض النصفية ويسمى بلغة أهل الصناعة (الكوز) Koze وهو مبطن بالأسمنت لمنع تسرب المياه . وفي هذا الحوض يتم خلط المياه مع نوعية الطين المطلوبة لكل منتج ، ويأتي ذلك وفق مقادير ونسب محسوبة ، حتى تصل إلى درجة الكثافة التي تتطلبها الصناعة ، وهنا تبرز الخبرة الطويلة والمدرسة لنوعية كل خامة وخصائصها وملاءمتها لكل منتج من حيث شكله وتركيبته وتوظيفه للغرض الذي ينتج من أجله .

الثاني : ويسمى حوض " التشير " ويسمى بلغة أهل الصناعة (النص) Al Nose وقد بني على أساس أن يسمح بتسرب المياه وترشيحها فيه عندما يتم نقل الخليط إليه من الحوض الأول بعد تقنيته من أية شوائب . ثم يترك هذا الخليط ما بين أسبوع صيفا أو أسبوعين شتاء ، حتى يجف ويتشقق طبيعيا بفعل العوامل الجوية وبالمساعدة اليدوية أحيانا وعندها يتولى " رئيس الطينة " تقسيمها إلى قطع كبيرة يتولى بعده الصبية رفعها ونقلها إلى مكان مخصص في الورشة يسمى " بيت الطين " تتوفر فيه صلاحيات التخزين وبعد بيت الطين بمثابة المخزن الذي يضم رصيد الخامة المطلوبة للعمل لفترة تقرب من العام . وكلما احتاج الحرفي إلى جزء من هذا الرصيد للتشغيل يقوم عامل آخر يسمى الدواس Dawwas باقتطاع جزء كبير من المخزون يسمى التابيتا Tabita ثم يبدأ في دهنه عن طريق استخدام أحد أرجله بالتبادل مع الرجل الأخرى ويظل هكذا حتى تصل الطينة إلى مرحلة معينة من التماسك ويضيف الدواس بين الحين والآخر بعضا من الرمال " تراب القرن " الذي يدخل في تكوين الطينة ويساعد هذا الرماد على تماسك ذرات الطينة ويزيد من مرونتها وطواعيتها كما يساعد على سهولة تشكيلها وحماية المشغولات من التشقق في أثناء التجفيف والتهشم أثناء الحرق هذا بالإضافة إلى إكساب المشغولات مسامية بعد الحرق تساعد على أداء وظيفتها الأساسية وهي الرشع وعقب عملية

الدوس يتولى أحد الصبية اقتطاع جزء صغير منها يسمى الخرطة Khartah بعيد مرة أخرى تجهيزه من خلال دعه بيديه عدة مرات فوق ما يشبه منصدة تسمى " دسة " Dastah ترتفع عن الأرض بحوالي نصف متر تقريبا مع إضافة الرماد بصفة مستمرة لنفس الأسباب سالفة الذكر وأيضا لعدم التصاقها بسطح المنصدة . وعند التأكد من صلاحيتها تماما يقوم بلمعها ولقها على شكل أسطوانة مصمتة ومناولتها لصانع الفخار الذي يعمل على الدولاب .

بداية مراحل العمل على الدولاب :

يبدأ أول خطوة في العمل بتشكيل الجسم الأسطواني المفرغ الذي يمثل المرحلة الأولى في التشغيل ثم يقوم بعدها بتصنيع المادج المختلفة والمتنوعة ويستعين في عمله ببعض الأدوات التي يستخدمها في أغراض معينة منها على سبيل المثال " الجاروت " والصديف ، فإذا انتقلنا إلى مناطق أخرى بعد القساط نجد أن التجهيز يتخذ وسائل أخرى منها على سبيل المثال ما يحدث في منطقة قنا ، إذ بعد أن يتم نقع الطين في الأحواض تقوم بعض الماشية " الجاموس " بدهسها بأرجلها في الوقت الذي تفرز عليها روثها . وبعد هذا الروث مادة مهمة بالنسبة للطينة الطينية .

وللفنان الشعبي رؤيته الخاصة وأسلوبه في اختيار خامات البيئة وطريقة تشكيلها وعلى الرغم من أن صناعة الفخار تتم بأسلوب أولي بسيط ، فهي لا تنقصها القيم الجمالية .

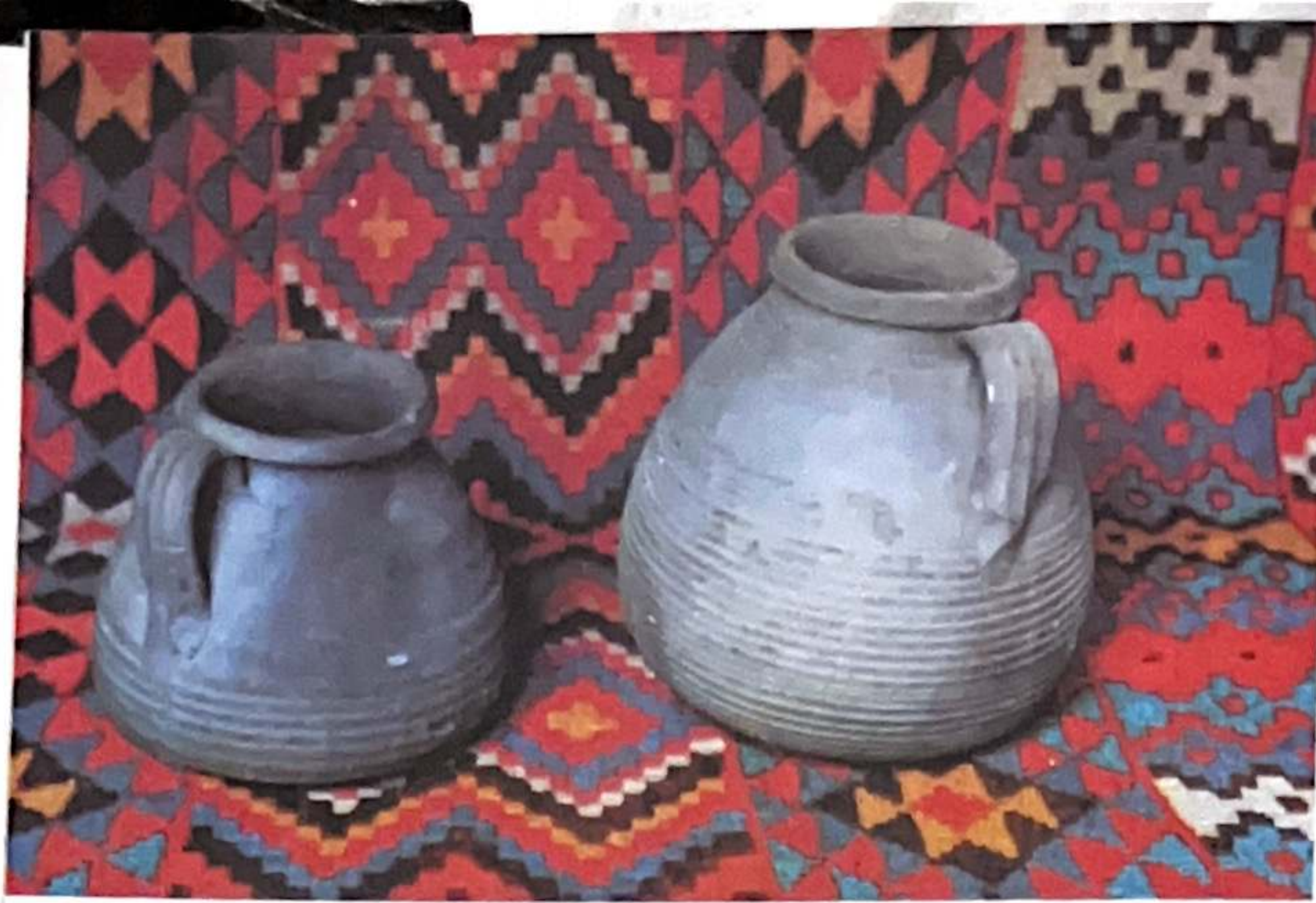
وقد أنتج الفنان الشعبي الكثير من الأشكال المصنوعة من الطين لتغطية احتياجاته اليومية من أوان فخارية للطهي والاكل وتخزين الغلال . ساعده على ذلك مادة الطين الطبيعية ومكوناتها وما تتميز به من مرونة وقابلية للتشكيل ولهذا السبب نجد أن منتجات الفخار تشمل كل احتياجات الحياة .

وقد عرفت مصر الأواني الفخارية ، كما سبق أن ذكرنا ، منذ العصر الحجري الحديث وشهد على ذلك القطع الفخارية الرائعة الموجودة حاليا في المتحف المصري وتمثل :

أواني للشرب وتبريد المياه وحفظها وأخرى لحفظ الأطعمة بالإضافة إلى أدوات الأكل .

وقد سجل الفنان المصري القديم عدة رسوم وأشكال في مقابر بني حسن تعد مرجعا مهما لتاريخ صناعة الفخار في مصر .

ومما لا شك فيه أن هناك علاقة وثيقة مباشرة بين الشكل والوظيفة ، فكل يعتمد على الآخر . فالأساس الذي يقوم عليه الشكل لابد أن يحقق الوظيفة التي صنع من أجلها ، مع الحرص على إبراز القيم الجمالية للشكل مهما تكن وظيفته في الاستعمال اليومي .



أوان فخارية من مجموعة مراكز الفنون الشعبية بالقاهرة



سيناء يختلف عنه القدر في الصعيد أو الوجه البحرى أو الـ
كذلك تختلف طريقة استعماله ، إذ غالبا ما يعلق من اليدين بالحـ
سقف الحجرة ، ويتميز بلونه الأسود ويسمى البوجيه Ba-yah
ويشبه القدر الذى تنتجه محافظة الشرقية حاليا ، ويتميز عنه قدرا
باللون الأسود المتدرج إلى الرمادى .

الزير : الجرة - البكل : Zeer . Garrah . Bakal

وهى تخصص لحفظ المياه ونقلها .
أولا : الزير Al Zeer هو الإناء الكبير لتخزين كمية كبيرة
المياه وتبريدها وتملا منه القلل للشرب بعد ذلك . وهو إناء
الشكل منذ عهد الفراعنة فقد وجد بالمتحف المصرى عدد كبير
الأزيرة الفخارية مزخرفة بأختام تحمل اسم صانعها ومكان إنتاجه
وقد استمر إنتاجه بعد ذلك بكثرة فى العصر الفاطمى وحتى القرن
الخامس عشر الميلادى .

وهناك نوع من الأزيرة الصغيرة الحجم التى تطفى بالطلاء
الزجاجى الملون وتزخرف بالزخارف الإسلامية ويستخدم فى حفظ
الأشياء الثمينة مثل المسك - مسحوق الكافور واللآلئ والجواهر
ويزخر المتحف الإسلامى بمثل هذه القطع صغيرة على أن الاستعمال
العادى للأزيرة هو تبريد المياه ولهذا فهى تصنع من طين راسخ
ولا تطفى ويتم صنعها على ثلاث مراحل :

يصنع البدن وحده ثم الرقة ويلصقان معا ثم يجرد بالجاروت
Garoot لإزالة الزوائد ولتهذيب الشكل . وتعد منطقة الفخار بمصر
القديمة « الفسطاط » من أشهر المناطق إنتاجا لهذا النوع بعد منطقة
الفخار بقنا . ويتميز إنتاج منطقة الفسطاط من الأزيرة بأحجامها الصغيرة
والمتوسطة .

ويعرف الزير الصغير باسم « زير حمامى » ويسع نصف صفيحة
ماء وهو يسمى فى الواحات البحرية بالزويرة وتشتهر منطقة قنا بإنتاج
الأزيرة الكبيرة الحجم والتى تسع لصفحتين من الماء وليس معنى هذا
أن إنتاج هذا الإناء بنوعياته المختلفة مقصور على هاتين المنطقتين ،

وتتعدد أنواع الأواني الفخارية لتشمل أغراضا متعددة منها حفظ
السوائل ، القدور ، الحرار ، الأزيرة ، الطهى (طواجين) تخزين
الغلال (صوامع) الشرب (قفل ، أباريق ، فتاجين) حفظ اكل
(أطباق - سلاطين - زبدية) حفظ الزهور ، زراعة النباتات بالإضافة
إلى أدوات للموسيقا (طبل بأنواعها) ومسارح ومباخر ولعب أطفال .

أواني حفظ السوائل

تشمل الأواني الخاصة بحفظ السوائل - القدور لحفظ الزيت ،
والسمن ، والعسل . ويخصص الزير والجرار والبكل لحفظ المياه
ونقلها .

القدرة : Kedrah

تعد القدرة من الأواني الفخارية شائعة الاستعمال منذ عهد
الفراعنة ، ولا تزال تستعمل حتى اليوم بنفس الشكل أو مع اختلافات
بسيطة . ويوجد بالمتحف المصرى نموذج لقدرة ذات تصميم جميل يشبه
إلى حد كبير المستخدم حاليا ، وله غطاء ومقبض - أما عن أكثر القدور
انتشارا الآن فهى القدرة التى تستخدم لتخزين السمن ، ويطلق عليها
أسماء كثيرة تبعا لاختلاف المناطق التى تستعمل فيها ، فتسمى فى
الوجه البحرى (بوشه) Boshah أما فى الصعيد فتسمى (طشية أروية
Tabshgah Arweyah برنيه Berneyah)

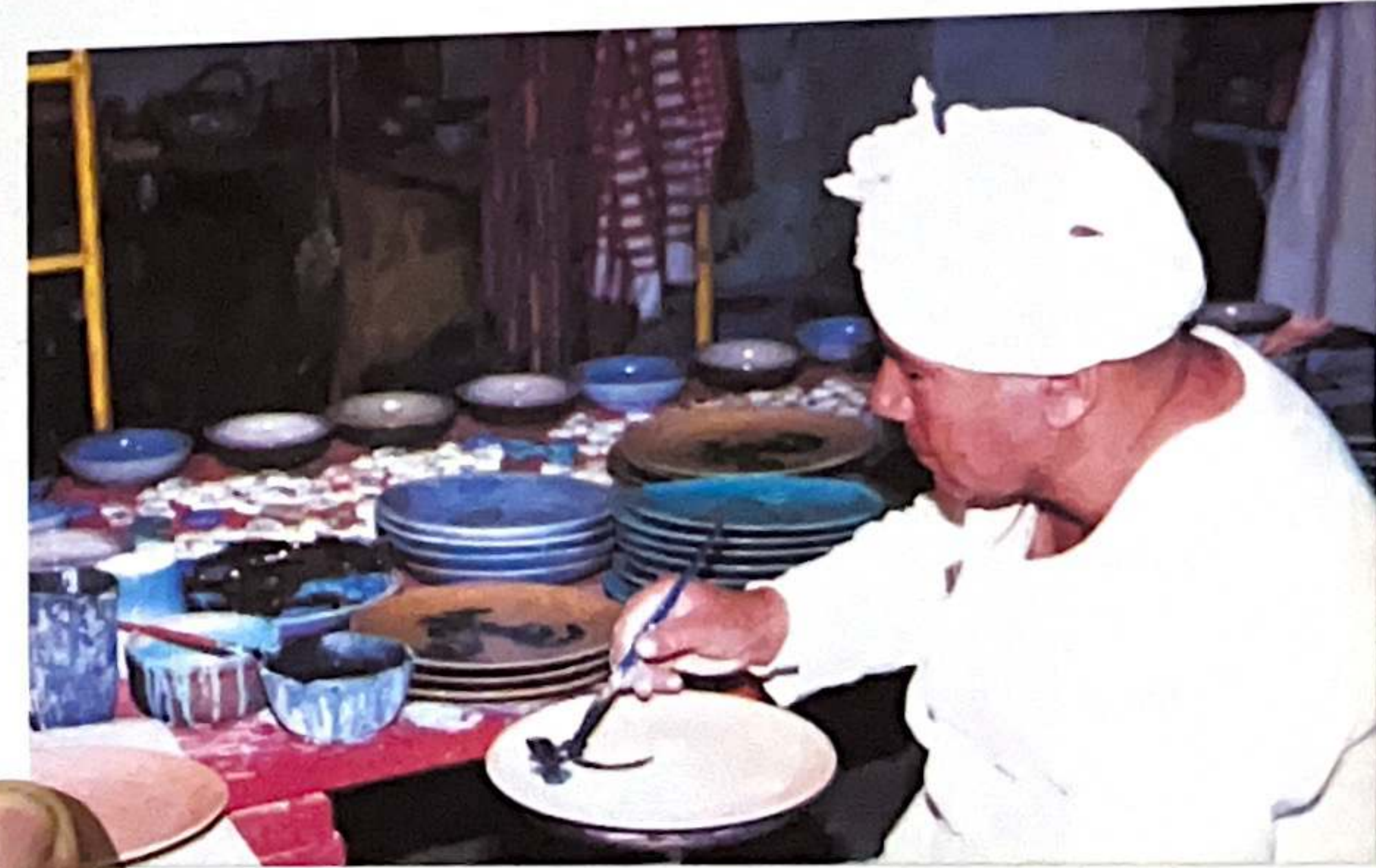
تشكل القدرة على الدولاب بمقاسات مختلفة ومتعددة تبلغ
ثمانى مقاسات أصغرها يسع رطل سمن واحد وأكبرها يسع أربعين
رطلا .

وتشتهر منطقة القناطر الخيرية بإنتاج أنواع كثيرة من هذه الأواني
تصنع من طينيات (الأسوانلى - طمس النيل - طينة التين) وهى تطفى
من الداخل بطلاء زجاجى ومن الخارج حتى منتصفها وذلك لغرض
التوفير فى الطلاء وغالبا ما يحتوى الطلاء على اللون الأخضر والأصفر
والبنى وهو ما يسمى بجلد النمر . ويختلف شكل القدر من منطقة
لاخرى ، فترى القدر الخاص بحفظ السمن أو الزيت فى شبه جزيرة

بل إنه يصنع كذلك فى مناطق أخرى مثل الشرقية التى يتم تشكيل الزير
فيها على أربع مراحل لكبير حجمه ويستعين الصانع ببعض الحبال التى
يحيط بها بدن الزير حتى يحافظ عليه من الإنهيار وهذه الطريقة متوارثة
منذ القدم .

وفى بداية هذا القرن كانت تخصص أماكن للشرب وتسمى
السييل وهى عبارة عن حجرة صغيرة مبينة بالرخام وتقع فى واجهة
البيت ويوضع بداخلها الزير وبذلك يتمكن الناس من دخولها للشرب
دون إزعاج لأهل البيت .

وفى بعض القرى والأحياء الشعبية كان يوضع الزير تحت
وعلى الرغم من انتشار البلاص فى جميع قرى الوجه البحرى



زخرفة الأطباق من جرجوس بقنا

والقبلى ، فإن صناعته تقتصر على بلدة البلاص في محافظة قنا ، ولهذا سميت الجرة بالبلاص نسبة إلى البلد الذى ينتجه ، ومن هناك ينقل بواسطة المراكب الشراعية إلى المناطق الأخرى . وطية هذه المنطقة هى الطينة الوحيدة الصالحة لإنتاج البلاص وهى جيدة الرشح ولونها رمادى فاتح . أما بعد الحريق فيتحول لونها إلى أبيض مائل للاخضرار . ويقابل الجرة أو البلاص فى بعض مناطق أخرى من مصر مثل سيناء شكل آخر للجرة يختلف قليلا عن الشكل المألوف فى الريف . وهذا الشكل له شفة عريضة ويطلق عليه اسم " البجسية " Bogseyah كما تشتهر منطقة الوادى الجديد بإنتاج نوع من المنتجات الفخارية يقابل البلاص فى الريف ويسمى " السجا " Segga وهو يضاف إلى الشكل ذو رقبة أسطوانية قصيرة وتبرز من منتصف أعلاه ويحمل فوق الكتف أو تحت الإبط .

ثالثا : البكل Bakal تعد البكلة بديلا للبلاص فى بعض المناطق مثل بنى سويف والفيوم كما أنها تختلف فى تصنيعها عن صناعة الفخار التى سبق ذكرها فالصانع يقوم بعمل حفرة مستديرة نصف كروية فى باطن الأرض ويطنها بكمية من التين ثم يسقط بداخلها قطعة من الطين المضاف إليه التين المجهز للتشكيل ويستعين بشقفه من الفخار يستخدمها لحفر القاعدة وكشط أجزاء منها حتى يحدث تجويف قليل العمق سميك الجدران . ويعقب هذه المرحلة مرحلة أخرى يقيم فيها الصانع جدران الإناء مستعينا بضغط يده اليسرى على الطين من الداخل . وبعد أن ينتهى الصانع من إقامة عتق البلاص الذى يضيق تدريجيا قرب فمته ، ينقله إلى مكان آخر للتجلىد فى الشمس ثم يضاف إليه فوهته التى تصنع على الدولاب وتضاف إليه كمرحلة أخيرة ولا يرفع بعد ذلك إلا بعد أن يجف فى الشمس تماما .

أواني الطهى

الأبرمة والطواجن TWAGEN , ABREMAH

تعد محافظة قنا بصفة خاصة ، مركزا مهما وحيويا لإنتاج الفخار بصفة عامة ، والطواجن والبرام بصفة خاصة ، وهناك منطقتان تشتهران بإنتاجهما : وهما منطقة " حجازة " ومنطقة " دندرة " وهى مناطق تعد من أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا لإنتاج هذا النوع من الأواني وتقع جنوب شرق قنا على بعد إثنين وثلاثين كيلومترا من القصير . وهذه المنطقة يعمل سكانها أساسا فى هذا العمل إذ يشتغل كل بيت بإنتاج أواني الطهى الفخارية ، فالرجال يعملون على الدولاب والنساء يصنعن الأيادى المطلوب إضافتها ، كما يشكلن الأواني اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فهم يشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطين ، على أن هذه الصنعة لا تقتصر على منطقة حجازة بل نجد فى قنا وبعض ضواحيها كثيرا من البيوت التى يعمل أهلها بنفس الطريقة .

وهناك أيضا مصنع بقرية دندرة شمال قنا ينتج أواني الطهى الأبرمة والطواجن ونوع آخر يسمى (القسط) Kest وهو عمل لتسوية الفول والعدس فى الفرن .

ومن أهم أشكال الطواجن :

- ١ - طاجن فخار غير مطلى وله يد ويضاف إليه أربعة من البروز كل من متشابهان .
- ٢ - طاجن آخر مشكل على الدولاب غير مطلى له أربع أذان عريضان وإثنان صغيرتان ولونه وردي . وبعد الطاجن والبرام أكثر أواني الطعام انتشارا فى مصر . وهذه الأواني تأخذ شكل معينا ، فهى من الفخار غير المطلى إلا فى بعض الحالات القليلة . وتتعدد الأحجام فى إنتاجها تبعاً للاحتياجات فى الأحجام الصغيرة التى تكفى شخصا واحدا وتندرج هذه الأحجام الكبيرة التى تناسب الولائم وهى متنوعة وترضى جميع الأذواق على مختلف مستوياتها .

وتعد منطقة (الفواخير) ، فى العموم " بمصر القديمة " القسطا " من أعرق المناطق وأقدمها إنتاجا للمنتجات الفخارية وبعد البرام والطواجن من أشهر منتجات مصر القديمة وأحيانا يكون له بروز ملتصق به يستخدم فى تحريك الإناء داخل الفرن أيضا هناك نوع آخر له حافة بارزة مطلى بطلاء زجاجى وهناك طاجن له أذان ومطلى من الداخل فقط .

٣ - " التاجين " Tajeen وهو التحريف الصوتى للطواجن فى منطقة النوبة . وتصنع منه أحجام مختلفة تبعاً لكمية الطعام المراد طهيه فيها . والإناء أحمر مصقول توجد فى حوافه زوائد تعمل كمقابض . وبين كل مقبضين زخرفة على شكل ثلاث خطوط غائرة . ويقابل هذا النوع من الأنية فى الواحات البحرية إناء (البورمه) Bormah لطهى الأرز والفول .

أواني تخزين الغلال (الصوامع Swamee)

تعد صناعة الصوامع من الحرف التى تجيدها معظم السيدات فى النوبة ولايكاد يخلو منزل نوبى من صومعة Sawmaah أو أكثر تخصص كل منها لاحتواء نوع معين من المحاصيل كالبلح والذرة والشعير ، هذا وتنتشر الصوامع فى الوجه البحرى فوق أسطح المنازل ، وفى الوجه القبلى يخصص لها مكان فى الدور الأرضى . وتشترك جميعها فى مواصفات واحدة إذ تبنى بالطين المضاف إليه روث البهائم أو التين ، وتأخذ نفس الشكل المخروطى . ولابد أن تكون ذات حجم كبير وجدار سميك ، لتحمل احتواء الأوزان الثقيلة كما تحمّل الاحتكاك الشديد أثناء الاستخدام وتكون لها فوهات واسعة وغطاء فى بعض الأحيان لحفظ ما بها من مواد .

وتتميز الصوامع بشكلها الخارجى من منطقة أخرى ، ويظهر ذلك بوضوح فى الصوامع الخاصة بمنطقة النوبة على سبيل المثال . إذ أن الصومعة تزخرف بزخارف بارزة من الطين وأحيانا يلصق عليها أطباق من الصنى أو الفواقع والمرايات . وأحيانا تغطى الفتحة العلوية بقرص من الطين .

وفى حالة عدم وجود الفتحة العليا ، تفتح لها فتحة من أسفل قريبة من سطح الأرض تستخدم لسحب الحبوب منها وتغلق مرة ثانية عن طريق سدها بقطعة من الطين الطرى المغطى بالقماش وبعد بناء الصومعة تترك يومين أو ثلاثة حتى تجف تماما . ويمكن استخدامها بعد حرق قليل من البخور فيها وذلك لإكساب جدرانها الداخلى قليلا من الصلابة وطرد أى نسبة رطوبة تسبب فى تعفن المواد المخزنة . وهذا بالإضافة إلى فائدة البخور من الناحية العقائدية .

أواني الشرب

تشمل القلل والأباريق :

القلة Kollah يبدأ تاريخها منذ أيام الفراعنة فالرسوم الملونة والمحفورة على بعض جدران المعابد غنية برسوم الأواني الفخارية التى تستعمل لتبريد المياه ، كما أن مجموعة كبيرة من هذه الأواني موجودة بالمتحف المصرى وهى من الفخار المسامى ذى اللون البنى الفاتح وعليه خطوط دائرية من البطانة الحمراء ويبلغ ارتفاعها ٣٥ سم تقريبا . وما زالت الأحياء الشعبية فى مصر تحرص على استخدام القلة فى تبريد المياه وتوضع عادة فى أحد النوافذ فى مواجهة تيار الهواء وتوضع القلل فى صينية من النحاس وتغطى فوهتها بغطاء من النحاس كما يوضع بداخل الرقبة وفوق شبك القلة بعض نبات النعناع أو الليمون ، لتكسب المياه رائحة ذكية .

طريقة صنع القلة Kollah : تصنع القلة على ثلاث مراحل . . . أولا : البدن ويشكل على الدولاب ثم الرقبة وتشكل على الدولاب ، وبعد ذلك تضاف الرقبة إلى البدن الذى تم تشكيله فى اليوم السابق ثم تأتى المرحلة الثالثة التى تفتح فيها فتحات للشرب وتسمى شبك القلة وتقع عند التحام بدن القلة بالرقبة من الداخل .

يلى ذلك جرد المشغول كله ليأخذ الشكل النهائى للقلة . وتعد منطقة القسطا بمصر القديمة (Fostat) من أشهر مناطق إنتاج القلل فى مصر ، يليها منطقة قنا وتمثل الأنواع التى تشتهر بإنتاجها منطقة قنا بعض ما تنتجه منطقة القسطا .

وتعد أسبوط منطقة ثالثة لصنع القلل . وهناك تختلف صناعته عنها فى قنا ، والقسطا بينما تتم فى هاتين المنطقتين بطريقة الدولاب ، تصنع فى أسبوط بطريقة أخرى تلخص فيما يلى :

يشارك فى صنع هذه القلة رجلان وامرأة ، فالمرأة تأخذ كتلة من الطين تضعها فى فجوة على هيئة نصف كرة محفورة فى الأرض ثم تستعين بقطعة من الفخار المحروق حرقا محكما تشبه شكل رغيف الخبز الصغير لدق الطين حتى تتشكل وتتخذ شكل إناء نصف كروى . وبينما تدق تجويف الإناء بإحدى يديها ، تمسك بالآخرى شقفة من الفخار وتكشط بها الجدران الداخلية للإناء حتى تصبح رقيقة نوعا ما . وتنتهى عند هذا الحد الخطوة التى تسهم بها الصانعة فى تشكيل القلة . ثم يتناول أحد الصناع منها الإناء الذى أنجزته ، وأول ما يقوم به هذا الصانع ترقيق سمك جدار الإناء وإطالته . ولتحقيق هذا يسند الجدران الداخلية بإحدى يديه فى حين يضرب عليها من الخارج بقطعة خشبية مقومة ويستمر فى تهذيب الجدران الخارجية وطرقها حتى يتكون لديه ما يشبه طاسة أو سلطانية ليس لها حافة .

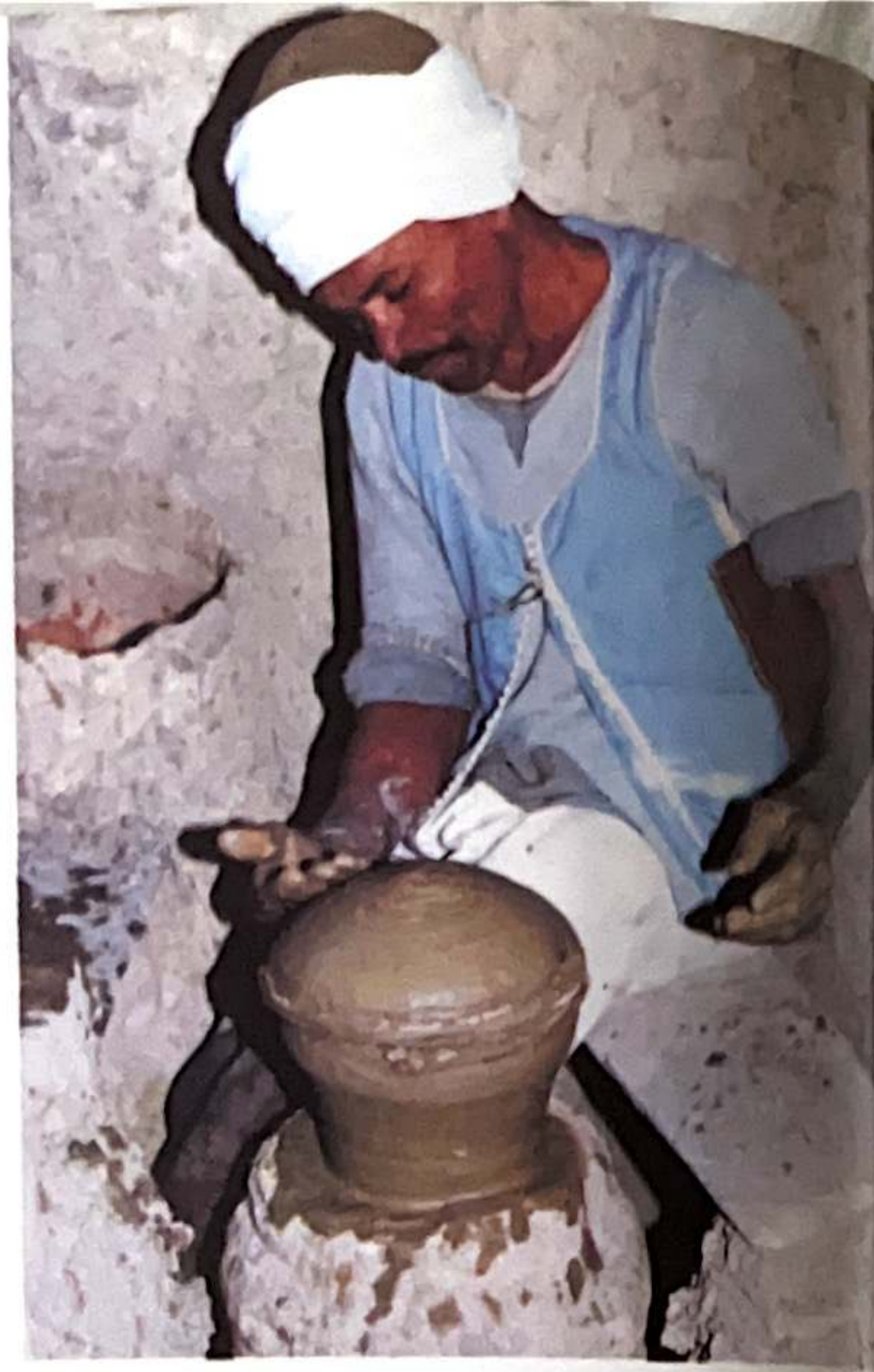
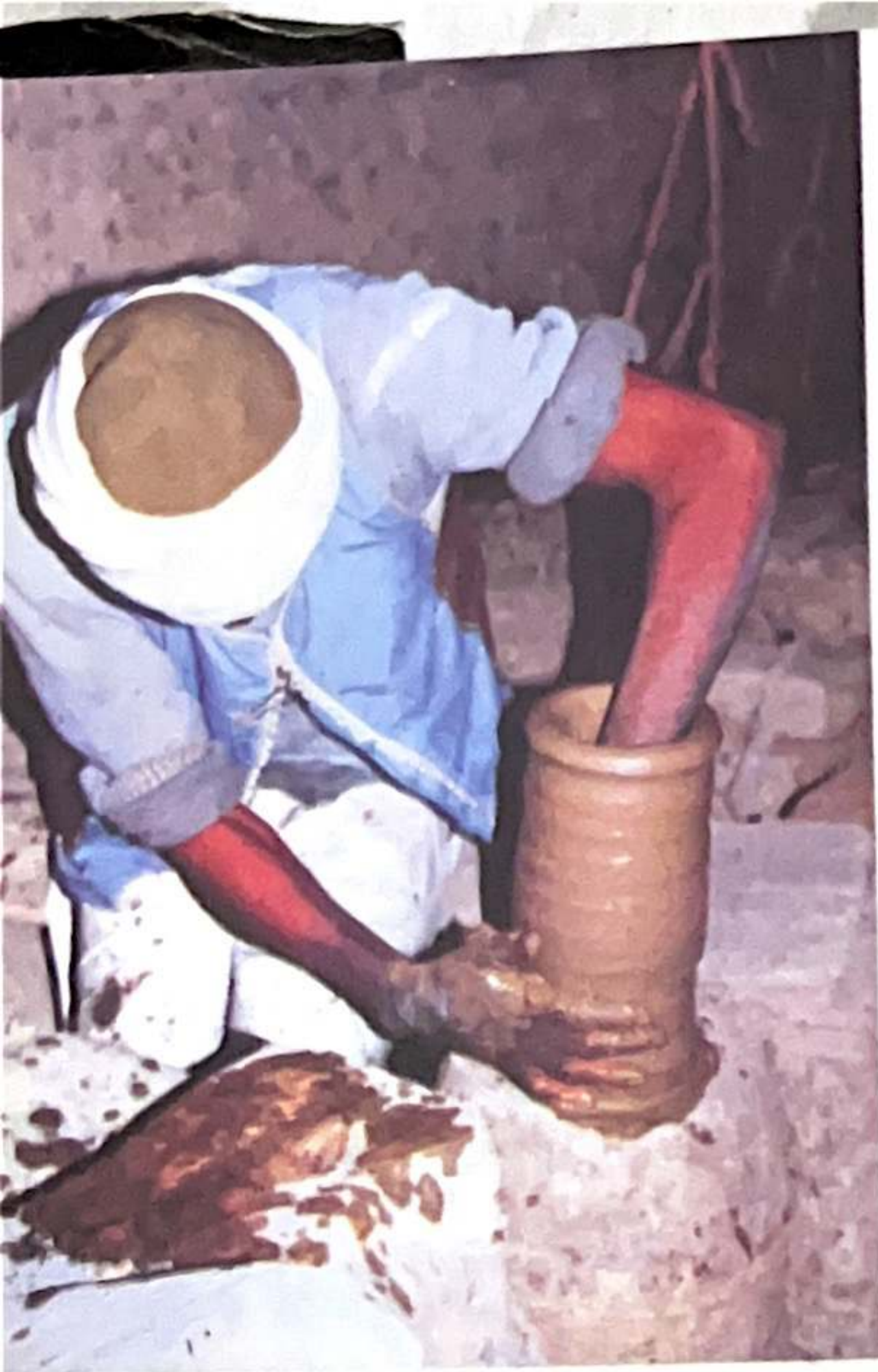
وعند هذا الحد ينتهى دور الصانع . ثم يتعهد الإناء الصانع الثالث الذى يضعه على دولاب الفخار ، ويستعين بقطعة كبيرة من الطين يشكل بها حافة الإناء ثم يضيف إلى جانبها مقبضين أو أذنين صغيرين ، ثم تنقل الأنبة بعد ذلك إلى مكان تجف فيه فى الشمس . ومما بلغت النظر أن إناءا بسيطا كالقلة يتعاون فى إنتاجه جملة صناع يقيمونه على مراحل ثلاث ، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الأواني يعتمد على أيدى الصناع أكثر من اعتماده على الدولاب ، إلا أن الإنتاج يتميز بالانتظام المحكم المتميز والمتماثل .

ومن الأسماء المشهورة التى تطلق على أشكال القلل المختلفة فى مناطق أخرى مثل منطقة أشمون جريس بالمنوفية قلة " بكرنيس " " قلة شرشر " " قلة بيدن " أما الأنواع التى تنتجها القسطا حتى اليوم فهى :

قلة مأكينة Makenah ، قلة شيشة Sheshah ، قلة بشكة Bashkrah ، قلة بطه Battah ، قلة بنورة Bannorah ، قلة حرمله Harmalah ، قلة شرلستون Sharlaton ، قلة رصاصى ، قلة عباسية Abbasyah للأطفال ، قلة مجوزه Megwazah للخيول وقلة مفردة Mefredah .

وأشهر أنواع القلل فى الوادى الجديد ما هو مرتبط ببعض العادات والمعتقدات مثل " راوية العريس " وهى القلة التى تشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكمية مضغوطة من البخور التى يتدلى من حوافها عدة أفرع زيت بالخرز الملون والعملات النقدية . (عادة وضع البخور والعطور على الرؤوس لتعطى رائحة زكية عطرية تغم مكان الحفل هى عادة مصرية قديمة حيث كانت توضع على رؤوس السيدات مثل هذه العطور والروائح على هيئة أقماغ مستديرة من الدهون المعطرة التى تذوب ببطء أثناء الحفل .

الإبريق : Ebreek وهو يصنع من نفس الخامات التى تصنع منها القلة ولكنه يختلف عنها فى تصميمه فبينما نجد القلة تتميز بانتفاخ كبير



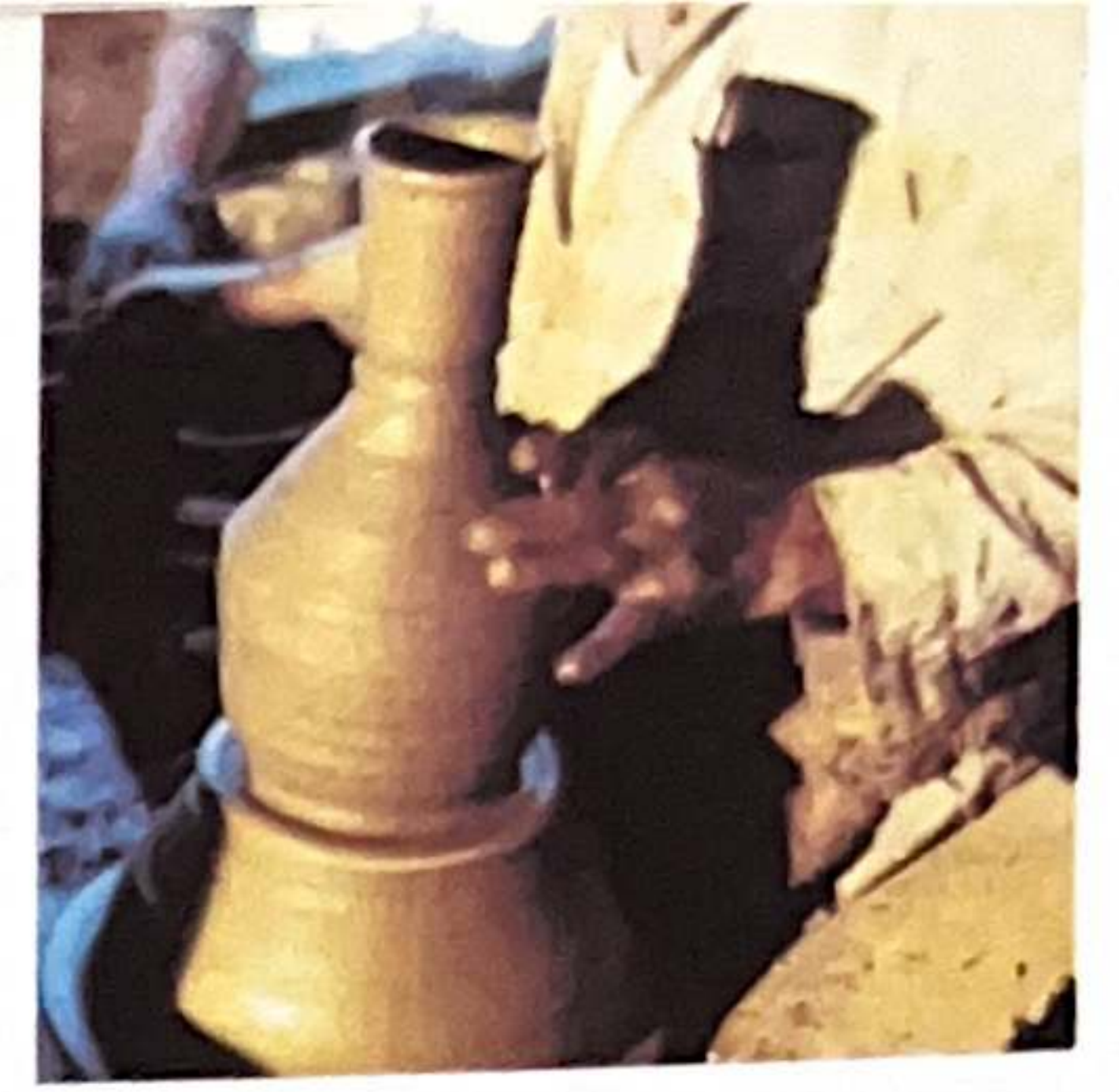
اواني الطعام

وهي كثيرة مثل الأطباق - السلاطين - الزبدية .

الأطباق : وهي من أكبر الأواني الخاصة بالطعام انتشرا على اختلاف أنواعها وأشكالها وأحجامها - ففيها العميق والمفلطح " المسطوح " الكبير - الصغير - الدائري - البيضاوي .

إن كثيرا من أشكال الأطباق وأنواعها موجودة بصورة كبيرة في المتحف المصري . ولم تكن الأطباق الكبيرة شائعة الاستعمال عند المصريين القدماء فحسب بل امتد انتشارها إلى الحضارة الإسلامية ، وقد وصف لنا المقرئى مدى كبر حجم الأطباق فقال : " إن الولايم التى أقيمت بمناسبة الأعياد كانت أحجام الأطباق فيها تتسع لاحتواء خروف كامل وكانت تحمل على ظهور الرجال أو بواسطة عجالات " . وفى قنا تنتشر طريقة التشكيل اليدوى مباشرة بكثرة إلى جانب

التشكيل اليدوى على الدولاب
من جراجواس



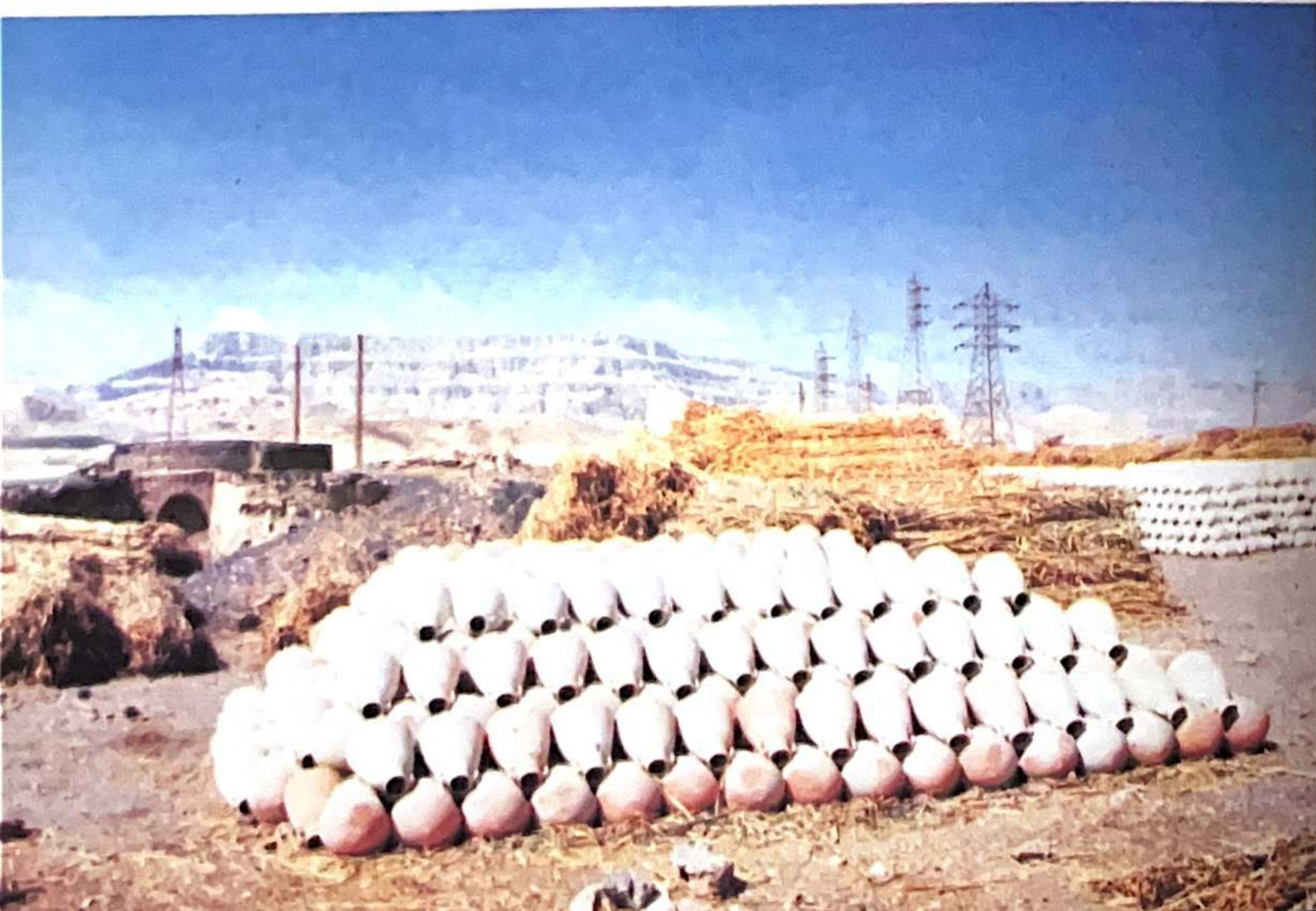
فى الجزء الأسفل من تكوينها وهي ما يمثل جسم المرأة نجد أن الإبريق يتميز بنحافة الجزء الأسفل وانتفاخ الجزء الأعلى ، هذا بالإضافة إلى وجود المصب والمقبض وهو ما يمثل بذلك جسم الرجل .

أيضا من أشهر أنواع المنتجات الفخارية المرتبطة بالعادات والمعتقدات قلة السبع وإبريق السبع .

وقلة السبع عبارة عن إناء فخارى مختلف الأحجام يبدأ بالحجم الصغير ، ويزينه دور واحد من الشموع وشعرة فوق كل أذن ويتدرج فى الحجم ، حتى يصل أحيانا إلى ارتفاع ٧٠ سم أو ٨٠ سم وكلما زاد ارتفاع الإناء كلما زادت عدد الأدوار التى تلتصق بها الشموع ، حتى تصل إلى سبعة أدوار فى الآية الكبيرة . ولا بد أن يشار إلى أن هذا الإناء خاص بالأنثى ، التى يرمز لها ببعض الرموز ، مثل تركيب رأس للقلعة تنتهى بشعرة من أعلى وهي عبارة عن رأس بنت لها شعر ووجه واضح المعالم ولها نهدين وخصر رفيع . والحقيقة المعروفة هي أن قلة السبع تعد من العناصر والمتطلبات الرئيسية فى احتفالات السبع شأنها شأن الهون والغربال والحبوب الخ . فلكل منها دوره ووظيفته من خلال مراسم وطقوس هذا الاحتفال . وقد جبلت التقاليد الشعبية على اختيار القلة إذا كان المولود أنثى بينما يستعمل الإبريق فى السبع إذا كان المولود ذكرا . ووجود أى منهما فى الاحتفال يعد رمزا ، يشير إلى نوعية المولود بالنسبة للحاضرين . ولقلة الأنثى والإبريق الذكر دور آخر فى تسمية المولود حيث ترص سبع شمعات فى الأدوار المكونة لها وتسمى كل شعرة باسم وآخر شعرة تظل مضاعة هي التى يسمى المولود باسمها وقد تمتد الزينة لتشمل كل الجدران بوحدات وشرائط زخرفية بالغة الروعة ، منها المثلثات المتتالية والدوائر والخطوط الرئيسية والأشكال النباتية ويدخل كل هذا عبارات دينية مثل (الحمد لله - صلى على النبی - الله جل جلاله - يانور النبی - ألف مبروك - مولود سعيد)



عمال . وإنتاج وتشكيلات من كفر البلاص





مصانع الفخار اليدوي بالفسطاط



أفران الحريق من مدينة
الفسطاط بمصر القديمة

وتتشر في منطقة الفواخير بمصر القديمة صناعة السلاطين وتنتجها جميع المصانع بالطرق الشعبية على الدولاب الخزفي وتطلى بالطلاء الزجاجي . ويقابل السلطانية في واحة سيوة إناء يسمى « معلى » .

الزبدية (سلطانية الزبادى)

نوع من الأواني الفخارية المطلية لكنه مازال واسع الانتشار بدرجة واضحة في معظم المناطق . وأهم مراكز إنتاجه منطقة الفسطاط .

وسلاطين الزبادى متعددة المقاسات وهي تصنع من الطينة السمراء فقط ، وتطلى بالطين السائل ، وتطلى بعد الحريق بطلاء زجاجي أحيانا من الداخل وأحيانا من الداخل والخارج .

كما توجد أوان للحليب وهي ذات فوهات واسعة ويطلق عليها اسم « Al Boushah » البوشة في سيناء .

وفي الواحات البحرية توجد أوان لحفظ اللبن تسمى أيضا بوشة أما في النوبة فيُعد إناء « الجوكة » أو الحكي وهو إناء كروي الشكل له مقبض ومصب وذو لون أحمر مزخرف بزخارف خطية سوداء على شكل مثلثات من الخطوط المتقاطعة . وكذلك شريط من شبكة خطوط متقاطعة رأسيا وأفقيا يستخدم في حفظ اللبن والسوائل . ويقابل هذا الإناء في منطقة الوادي الجديد إناء آخر « الهتاب » « Al Hetab » يستخدم في حفظ اللبن .

أواني الزهور والنباتات :

وهي أنواع مختلفة منها ما يستخدم في وضع الزهور للزينة في المنازل ، وهذه يشترط فيها أن تكون غير راشحة للماء والنوع الثاني الذي تزرع فيه النباتات على عكس النوع الأول فيجب أن يكون مساميا ، حتى تسمح مسامه بدخول الهواء . وخروج الماء الزائد منها وهي أصيص الزرع المخروطي الشكل الذي لا يدخل منه شارع أو حديقة أو شرفات المنازل والشكل المخروطي مريح للعين ويسهل تخزينه بوضع الواحدة داخل الأخرى وبذلك لا تشغل حيزا أو فراغا كبيرا أثناء عملية الإحراق .

هناك أشكال مستحدثة من أصص الزرع وهي أيضا شائعة - رغم أن مراكز إنتاجها محدودة - وهي لا تخضع للمواصفات السابقة والمطلوبة من أصص الزرع . وتعد هذه الأشكال المستحدثة تطورا لشكل الأصيص المخروطي . ويظهر ذلك التطوير في الاستدارة الموجودة أعلاها والتي تنتهي بحافة مزججة « مكرشة » وغالبا ماتوضع على طبق حافته أيضا مزججة بنفس الطريقة .

الماجور « Magour »

إناء خاص بالمعجن وتحتاج صناعة المجاور إلى دقة ومجهود في التنفيذ أثناء عملية التشكيل ، إذ إنه يراعى عدم إنهيار الشكل المخروطي للماجور . ويساعد الصانع صيان لسرعة تشكيله وبعد

استعمالهم لطريقة التشكيل على الدولاب .

وتتعدد الأحجام في إنتاج هذه الأطباق من منتجات الفخار تبعا للاحتياج المنزلي ، فهناك الأحجام الصغيرة التي تكفي شخصا واحدا ، وتندرج هذه الأحجام إلى الأكبر فالأكبر لتناسب الولايم .

وبعد إناء الكسب (الكالا) من أهم نوعيات الأطباق الموجودة في النوبة . وتوجد من هذه الأنية أحجام مختلفة وتستخدم هذه الأطباق في تقديم الطعام وشكل خاص اللبن الرائب ولهذا تسمى عند النوبيين « زبدية » كما تستخدم في زخرفة المنازل وذلك قبل ظهور استخدام اليورسلين - الذي حل محلها بعد ذلك - حيث كانت تلتصق على واجهات المنازل أو تدلى بواسطة خيوط من الصوف من أسقف الغرف الداخلية بخاصة غرف الزفاف « الديوانى » . ومن التقاليد النوبية المرتبطة باستخدام هذه الأطباق وضعها بجوار القبور وهي مليئة بالماء لشرب منها الطيور . وربما كانت هناك أصول أفريقية لهذه العادة حيث أن بعض القبائل الأفريقية وخاصة قبيلة الأشانتى Ashanty تتبع هذا التقليد . وإناء الكسب عبارة عن طبق من الفخار الأحمر المصقول ، ويتميز بسبك ملحوظ حوالى نصف سم عند الحواف ، ويستمر عند القاعدة . ومن العادة التي ارتبطت بهذا الإناء « الكسب » أن الأسرة كانت تخرج معها هذه الأطباق مليئة بالطعام الذي يعد زادا لعدة أيام في رحلتهم لضريح الولي . وعند انقضاء المولد ، تترك هذه الأطباق في مكان الاحتفال اعتقادا منهم أن ذلك يجلب الخير والبركة .

ويقابل الكسب في النوبة إناء من الفخار في منطقة الوادي الجديد ويسمى الزبدية ويستخدم لتناول الطعام .

السلطانية

تشبه إلى حد كبير الفنجان وخاصة ما يكفي منها فردا واحدا ويراعى فيها رقة الحواف وعلى نحو يساعد على عدم سقوط السوائل منها وهناك احتمال مرجح بأن السلطانية بصفتها الحالية تعد استمرارا لأول إناء عرفه الإنسان واستعمله في حمل السائل وهذا واضح في تصميمها البسيط الذي ظهرت به منذ العصور الفرعونية القديمة .

ويوجد بالمتحف المصري مجموعة سلاطين بسيطة التصميم واضحة الوظيفة صممت تقليدا لحفنة اليد التي كان يغرف بها الإنسان الماء قبل معرفة الأواني . هذا إلى جانب مجموعة السلاطين بالمتحف الإسلامى ذات الأشكال والنقوش المميزة والألوان الجذابة .

وقد تطور شكل السلطانية دون المساس بوظيفتها الأساسية حيث أدخل على قاعها إضافة جديدة عبارة عن قاعدة مرتفعة الأمر الذي أكسب شكلها عنصرا جماليا جديدا كما روعى فيها دقة السمك وهذا دليل على أن الإنسان كان يسعى دائما إلى تطوير منتجاته فبعد أن عرف الشكل البسيط بدأ تفكيره في الشكل الأحسن والأجمل كما وسع في استخداماته نتيجة لذلك .

مرحلة التجليد ، أى تماسك طيته ، يقوم الصانع بطلاء جدران الماجور الداخلية ببطانة من الطينة التى تسمى «تين» نسبة إلى بلدة التين التى تقع جنوب حلوان بخمسة وثلاثين كيلو مترا . وبعد وضع البطانة بداخل الماجور يقوم الصانع بعمل خطوط دائرية بأصابعه فينتج خطوطا بيضاء وأخرى سمراء وبعد إتمام تشكيل الماجور يقوم الصانع بتخريمه من الخارج بحبل من الليف حتى لا يتشقق ثم يترك ليحفظ فى الظل مع تغليفه بقش الأرز من الداخل والخارج .

هذه هى طريقة صناعة المواجير بكفر النحال فى الشرقية . وللماجور وظيفة مهمة نشأت منذ القدم وهى عجن العجين الخاص بالخبز وتخمينه .

ويتشر هذا الإناء فى جميع أنحاء الجمهورية . وربما يختلف اسمه من مكان إلى آخر فمثلا :

يسمى «التيرد» فى الواحات البحرية أما فى سيناء فيسمى الكشكولة ولكنه يحتفظ باسمه الماجور فى النوبة وهو من الفخار الأحمر المصقول وذو شكل كروى ومزود عند الحواف بثلاثة مقابض مصمتة .

الطببول

ومع التقدم المستمر فى الفكر الإنسانى ، ومع تقدم الثقافة استخدم الإنسان الفخار فى صناعة الطببول ، بعد أن اعتمدت فى شكلها البدائى على بعض القطع المجوفة من جذوع الأشجار والطبلة الفخارية بشكلها الحالى قديمة عريقة يصل عمرها إلى حوالى ألفى عام قبل الميلاد ، طبقا لتقدير العلماء للنموذج الذى عُثر عليه فى حفائر الأناضول والموجود حاليا بمتحف تركيا . كما عُثر فى عصر متأخر على نظير لها فى حفائر فلسطين قبل أن نستخدمها نحن فى مصر بمراحل طويلة منذ عدة قرون .

ومع تنوع أحجامها تشكل الطبلة على الدولاب من خلال مرحلتين .

الأولى : البدن ، الذى يُترك إلى اليوم التالى حتى تجلد ويبدأ الصانع فى تقطيع الرموس وتضاف على رأس البدن الذى سبق تشكيله فى اليوم السابق ثم يجرى الشكل لتنظيمه وتحديد مواصفاته النهائية ويترك ليحفظ استعدادا للأحراق .

وتتعدد أشكال الطببول وأحجامها فمنها سبعة أحجام :

١ - طبلة صغيرة ربع كوز Robokouz للأطفال لا يتعدى ارتفاعها ١٥ سم ويثبت عليها أحيانا قطعة من الورق أو أى نوع رخيص جداً من الجلود .

٢ - طبلة نصف كوز Nesf Kouz يصل ارتفاعها إلى ١٨ سم ويثبت عليها الأنواع الرخيصة من الجلد خاصة بالأطفال .

٣ - طبلة كوز Kouz يصل ارتفاعها إلى حوالى ٢٠ سم ويثبت عليها أنواع رخيصة من الجلد وهذه أيضا خاصة بالأطفال .

٤ - طبلة «آلية» Alateya يثبت عليها نوع من الجلد الجيد وغالبا ما يكون جلد ماعز أو بقرة ويسمى جلد جبة . يستخدمها الشبان فى الأعياد والأفراح وليالى السمر ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٣٥ سم .

٥ - طبلة «تلت» Telt تستخدم للفرق الموسيقية ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٠ سم ويثبت عليها نوع من الجلد الجيد .

٦ - طبلة فرحية . يصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٥ سم يستخدمها العازفون فى الفرق الموسيقية . يثبت عليها جلد غالى الثمن يسمى جلد سمك / وهو من السمك البياض الذى قد تصل وزن الواحدة منه ٢٥ كيلو جراما .

٧ - طبلة «دهلة» Dohalla ويصل ارتفاعها إلى أكثر من ٦٠ سم تستخدم فى حفلات الزار ويشد عليها جلد من النوع السمك ، لكى يتحمل الإيقاعات القوية - جلد حيوان ومصدره جلد حمار نافق .

وفى جميع الحالات تسمى قطعة الجلد التى تُشد فوق فوهة الطبلة المتسعة رقمة ، سواء كان نوع الجلد غال أو رخيص . ويزين جسم الطبلة بالطرق المختلفة منها ألوان البويات للطلل الرخيصة الثمن أما بالنسبة للنوع الغالى الثمن فتزين بالصدف الطبيعى وأحيانا الصناعى .

مناطق إنتاج الفخار

محافظة أسوان

منطقة النوبة :

تمثل النساء فى منطقة النوبة وغيرها الغالبية العظمى من الأيدى العاملة فى صناعة الفخار فى هذه المنطقة وغيرها ، وقد يكون لهذه الظاهرة جذورها التاريخية فقد تميزت النساء فى المناطق البدائية والريفية بممارسة هذه الحرفة . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالنسبة للتربية بردها إلى طبيعة المجتمع النوبى حيث تقوم المرأة بدور مهم فى المجتمع الذى ألقى عليها بمسؤوليات كثيرة نظرا لغياب الرجل خارج البلاد سعيا وراء الرزق .

أما عن طريقة تشكيل الطينة الفخارية فى النوبة فتم يدويا بطريقة البناء بالشرائح واستخدام نوع من الصدف المقعر كتجفيف يُشكل فيه الجزء الأسفل من الآنية .

أما عن استخدام الدولاب (العجلة الدوارة) فلم يعرف لدى الخزافات النوبيات بل كان استخدامه مقصورا على الخزافين النازحين من مناطق غير نوبية . ومن أشهر القرى النوبية القديمة فى صناعة الفخار قرية «دمعيت» وقرية «أندنان» وللخزاف النوبى طُرُز ثابتة فى الشكل والزخرفة وأسلوب موحد فى طريقة الصناعة وتوارثته الأجيال .

ولكل قرية خزافتها الخاصة التى تمدها بأوانى الطهى وتجهيز العجين الخاص بصناعة الخبز ومن أشهر الخزافات اللاتى عرفت قبل

تهجير النوبة الخزافة «دارا» «DARA» من أصل زنجى وبلغ نشاطها قمته فى حوالى الخمسينات من القرن الحالى .

محافظة قنا

تعتبر منطقة قنا من أهم المحافظات إنتاجا للفخار ومن أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا منطقة حجازة حيث تختص هذه المنطقة بإنتاج أوانى الطهى الفخارية وتقع جنوب شرق قنا على بعد حوالى ٣٢ كيلو مترا من القصير .

ويعمل سكان هذه المنطقة أساسا فى هذا العمل بل أننا نرى فى كل بيت مصنعا يعمل جميع من فيه فى إنتاج أوانى الطهى الفخارية . فالرجال يعملون على الدولاب ، والنساء يصنعن الأيدى المطلوب إضافتها للشكل ، كما يشكلن الأوانى اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فيعملون بنفس مهارة آبائهم ويشاركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطينيات وإلى جانب منطقة حجازة نجد الصناعة تنتشر فى كثير من البيوت فى قنا وضواحيها .

وبهذه الصناعة تشتهر كذلك قرية «دندرة» التى تقع فى شمال قنا . ويتج أحد المصانع هناك أوانى الطهى من الأبرمة والطواجن ونوعا آخر يسمى الزعافة ، وهى تستعمل فى تسوية الفول والعدس فى القرن ، وإناء يستعمل خصيصا لسلى الزبد وهناك برام آخر كبير يستعمل للطهى عند الأغنياء من أهل البلد . وقد يصل حجمه إلى حد احتواء الذبيحة الكبيرة كاملة . والخامات التى يستعملها أهل الصناعة فى قنا لتشكيل أوانى الطهى الفخارية ليست هى الخامات التى يستعملها أهل الصناعة فى القاهرة . فكما يشتهر صعيد مصر بأشكال معينة من هذا النوع من الإنتاج يشتهر باستخدامه نوعا معينا من الخامات تجعل هذه الأوانى أكثر مناسبة وأهم هذه الخامات هى الطين «السهمر» وذلك لما لها من خصائص تفرد بها عن باقى الطينيات وهى عطاء المشغول القدرة على الاحتفاظ بكم من الحرارة تمكنه من إتمام نضج الأطعمة بعيدا عن القرن على الاحتفاظ بالطعام ساخنا أطول فترة ممكنة ، هذا إلى جانب إعطائه مقاومة للصدمات الحرارية . وتضاف هذه الخامات إلى الطينة الزراعية بنسبة تتراوح من ١ : ١ ومن ١ : ٤ حسب نوعية المنتج ووظيفته .

صناعة الفخار فى أسيوط

كانت مدينة أسيوط مركزا مهما لصناعة الفخار بأنواعه المائلة إلى الحمرة والخاصة بأغراض الزينة ، وتختص بإنتاج هذه النوعيات من الفخار بلاد مجاورة لأسيوط . ولا يعتمد الصناع فى هذه الجهة على دولاب الخزف بل تقوم طريقتهم فى العمل على النحو التالى :

يعمل لكل إناء قالب فخارى مفرغ من الداخل ، ويحرق حتى تتصلب جدرانه وتُثقب فى عدة أماكن متفرقة وتُثبت فى داخله عصا ،

يضغط الصانع الطينة المراد تشكيلها على السطح الخارجى للقالب وفى هذه الأثناء يُدير العصا فيدور القالب بدوره فتتخذ الطينة شكل القالب وفى نفس الوقت يتنظم سطحها الخارجى ثم يتفخ الصانع بداخل القالب فينسرب الهواء من الثقوب التى به فيزيح الطينة الملاصقة للقالب بحيث يمكن فصل الشكل المصنوع عن قالبه .

وعلى هذا النحو تُشكل الأجزاء المخلفة لبعض الآنية ثم تجمع بعد ذلك ويُلمح بعضها ببعض ، ثم تضاف إليها الحليات والزخارف وتطلى الطينة بعد تشكيلها بلون أحمر أو أسود . وعندما يجف الطلاء على الآنية تحفر عليها زخارف وحليات ، وتستخدم فى ذلك ألوان إحداهما حادة والأخرى غير حادة والزخارف التى يتكرها الصناع من نوع بديع ، يُعد بعضها خير مثال للخزاف فى أحسن صورها ، وهى تدل أيضا على المهارة الفائقة للصانع وقدرتهم على الابتكار على الرغم من مواردهم المحدودة والآلات والعدد البدائية التى يستعينون بها .

وتكاد أشكال الآنية التى يصنعونها لا تتغير ، فهى منقولة عن أشكال قيمة تتميز بها القوالب . فلا يكاد يطرأ عليها أى تنوع . ولكن يتسع أمام الصناع مجال الابتكار فى الزخارف التى يحفرها على الآنية .

وتُحرق هذه الآنية بعد الإنتهاء من تحليتها بالزخارف وعند خروجها من الفرن تبدو لامعة وبراقة وقد انقرضت منطقة أسيوط بإنتاج هذا النوع الفريد من الفخار ذى الطابع المميز ولا تزال القطع التى تزخر بها الجمعية الجغرافية المصرية من هذه المنتجات تشهد على ذلك .

فخار الوادى الجديد

تشتهر بلدة القصر فى الوادى الجديد بصناعة الفخار . ويقوم بها مصنع توارثته أسرة واحدة من مئات السنين وأهم منتجاته السجالات AlssEGGA لنقل الماء ويقابل البلاص فى الريف المصرى وهو يضاوى الشكل

أما «راوية العريس» فهى القلة التى تُشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكتلة من البخور يتدلى من حوافها عدة أفرع مزينة بالخرز الملون

سيناء

إذا تحدثنا عن الفخار الشعبى فى سيناء ، نجد أن جميع الأوانى المستعملة مصنعة نصف آليا ، أى بطريقة الدولاب . ومعظم هذه الأوانى من الفخار الأسود ، وقلة من الفخار الأبيض . ويقوم بهذه الحرفة مصنعان : أحدهما فى العريش والآخر فى بيت الحصين

ويُجلب الطين من المناطق الساحلية المجاورة . حيث جذبتها السيول ، لتراكم هناك ، ثم تنقل للمناشر لتجف ، ثم توضع فى أحواض وتخلط بالماء فى شكل روية وتنقى من الرمل والحصى بغرايل



قلة السبع مزخرفة بالألوان



قلة السبع

أوان فخارية للبخور من متحف مركز الفنون الشعبية بالقاهرة



خاصة ، وتشكل الطينة عقب الجفاف النسي بالدواليب التي تدار بالرجل . ثم ترص على الأرض حتى تجف بدرجة مناسبة وتحرق في أفران وقودها عيدان الحطب . وتبقى المنتجات داخل الفرن ثمانية أيام في الشتاء وخمسة أيام في الصيف .

ويمتاز فخار سيناء بلونه الأسود الذي يكتسبه من دخان المازوت الذي يشعلونه في أوان توضع داخل الأفران حيث إنه لا يوجد طمي أسود . وأشكال الفخار في سيناء عبارة عن « البرجسية الكبيرة والصغيرة » لحفظ الزيت ، « الجرة والمعجانة » لنقل الماء ، « البوثة » لحفظ اللبن ، « الكشكولة » لعجن الدقيق ، « الذبذبة » لتناول الطعام له يد . وهناك إناء خاص من الفخار لصحن البن له يد من الخشب (الإبريق) لشرب الماء .

التشكيل

هو أول الطرق التي عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ والمقصود بها الطريقة التي يستعمل فيها الإنسان يده دون الاستعانة بألات خاصة تساعد على التشكيل وذلك لدقته في التشكيل . وحتى الآن تقوم النساء بهذه العملية يدويا ، وبخاصة في الأماكن التي لا يوجد بها الدولاب وتستعين السيدات بقرصة مستديرة في عملية التشكيل .

وفي مرحلة حضارية تالية للتشكيل اليدوي للفخار استخدم الإنسان الدولاب . والدولاب ، « عجلة التشكيل » ويعد من أقدم الوسائل التي عرفها الإنسان في تشكيل الفخار . إلا أنه غير معروف على وجه التحديد زمان ومكان نشأته ويعتقد البعض الآخر أن الدولاب نشأ في الشرق الأدنى حوالي ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد واستغرق وصول فكرته إلى مصر والقلاع المحيطة إلى أكثر من ألف عام . وتعتمد عملية التشكيل على الدولاب على يد الإنسان ولمسات أصابعه العشرة للقطعة والتي تمثل فيها كل أحاسيه وهو نوعان :

— النوع الأول : دولاب القدم : عبارة عن قرصين مثبتين في عامود القرص الأسفل من الخشب ويبلغ قطره حوالي ١٢٠ سم ويتم تحريكه بالقدم . أما القرص الأعلى فهو الذي يستخدم للتشكيل عليه ويصنع من المعدن ويبلغ قطره حوالي ٢٥ سم .

— النوع الثاني : الدولاب الآلي : هو الدولاب الذي يدور بواسطة موتور خاص . ويفضل الفنانون عليه الدولاب الذي يدار بالقدم . إذ أن عملية التشكيل تكون أكثر حساسية عندما تشارك أعضاء جسم الإنسان - قدمه ويده وعينه وحواسه - في عملية التشكيل ، وما ينتج عن ذلك من توافق يؤدي إلى قدر كبير من الإبداع .

ونرى في مصر ظاهرة غريبة في تركيب الدولاب نفسه إذ أن العمود المثبت به القرصان الأعلى والأسفل يكون مائلا إلى الأمام بنسبة تقترب من ٢٥ إلى ٣٠ درجة . . ومناقشة أهل الصنعة في هذه

الطلاءات

تختلف طرق الطلاء من مكان إلى آخر ، فنجد طريقة الصقل في منطقة النوبة تتم على النحو التالي : بعد التشكيل والتجفيف والحرق ، تصقل الأواني بغرض إكسابها سطحا لامعا قليل المسامية إلى حد ما . ويتم الصقل بعد أن تدهن بشمرة نبات الخروع - بعد تفتيتها والقرطم ، ويسمى هذا الخليط « تولتى » . وأحيانا يستخدم البيض النيء المخلوط بالصل الأسود ، وتسمى هذه العملية بالجاوية AL Cawyah وهي ما تعرف في ريف الوجه البحري بعملية التعتيق وتتم العملية لغرضين :

أولا : إكساب الأواني أقل مسامية ممكنة :

ثانيا : منع التصاق الطعام بالإثناء أثناء الطهي .

والطلاءات الزجاجية تسد مسام الأواني فمنعها من ترشح السوائل ، وفوق ذلك تكسيها نعومة ورونقا . أما عن عملية الصقل في منطقة قنا فهي تختلف عنها في النوبة . فبعد التشكيل والتجفيف والحرق تصقل الأواني بغرض إكسابها سطحا لامعا وقليل المسامية إلى حد ما ويتم الصقل بعد أن تدهن الأواني بمعلق من المغرة الحمراء

« الهمايت » وزيت الطعام وذلك بإعطائها طبقات من هذا المعلق ، وتتم هذه العملية بعد جفاف المشغولات وقبل عملية الحرق .

هذا وتختلف طريقة الطلاء في منطقة الفواخير بمصر عن هذه الطرق ، فهم يعتمدون على الطلاءات الزجاجية وهي مواد تحضر على شكل مسحوق يخلط بالماء وتطلى به الأواني التي أحرقت إحراقاً أولياً ، ومن طبيعة هذه الطلاءات الانصهار تحت تأثير الحرارة فتكون طبقة زجاجية رقيقة متحدة .

المنتج الشعبي في مصر القديمة :

شهد القرن العشرون مرحلة تحول كبرى في مسار الدراسات الفلكلورية عندما تلاقى دعوة العلماء والباحثين في الشرق الأوربي وغربه ، إلى الاهتمام بدور الثقافة المادية على اعتبار أنها تمثل هي الأخرى ركناً حيوياً ومهماً في التاج الثقافي للجماعة الشعبية . والشئ المؤكد أن هذا التحول الحقيقي لم يأت من فراغ ، كما وأنه لم يظهر هكذا من قبيل المصادفة ، وإنما جاء بعد أن تبين أن هذا الجانب الإبداعي الملموس يحمل الكثير من المضامين والدلالات والمقومات الثقافية التي يمكن الاعتماد عليها عند التصدي أو الخوض في مجال الدراسات الشعبية ، هذا فضلاً عما يضمه بين ثناياه من جذور الخيرات والممارسات والأعراف والتقاليد المصاحبة له ، والمرتبطة به .

والجدير بالإشارة أن فنون التشكيل الشعبي والصناعات والحرف الشعبية إنما ينظر إليها على أنها تمثل العصب الرئيسي والأساس الجوهري بالنسبة للثقافة المادية .

فالكثير من هذه الحرف تضرب بجذورها في عمق الزمن لآلاف السنين ، تتحرك على أرضية واسعة وهي تتابع رحلتها بكل المرونة والحيوية ، تواجه استمراراً حضارياً يضم قيماً وعقائد لا حصر لها تتلاقى وتتفاعل ، وتتأثر وتتأثر تختزن من الدلالات والرموز والمعارف ، والعقائد ، الشئ الكثير ولعل أشغال الفخار والخشب والنسجيات والمعادن وغيرها خير شاهد وخير دليل على مجمع القول .

إذا ما تناولنا الفخار ، موضوع الحديث ، نجد أنه من الصناعات العريقة التي توصل إليها الإنسان البدائي خلال العصر الحجري الحديث ، وهو يمثل أحد المظاهر المادية الأصيلة في التراث الشعبي التشكيلي . وقد عاش منذ هذا التاريخ سلسلة زمنية موصولة الحلقات ، يصاحبها كم متنوع من أنماط الإنتاج وأشكاله وأحجامه ، وهو تنوع أضفته وظائف الحاجة والاستخدام المطلوبة والخصائص والظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية لكل مرحلة مر بها ، بل لقد أصبح الفخار يساعد العلماء على التأريخ وتحديد مراحل التطور في الحضارة وعقد المقارنات بين الحضارة المصرية وغيرها من الحضارات للأمم المتاخمة لوادي النيل .

والفخار الشعبي هو صاحب ثقافة فطرية عريضة يكتنز في داخله ميراثاً متصلاً ومكتسباً من الممارسة والتجويد والفهم المستمر للخامة ،

يعبر عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشعبية لأنه يحرص في النهاية على أن يلقي استجابة لدى جمهور الشعب الذين هم مستهلكو إنتاجه الفني في النهاية .

وقد بلغ إنتاجه في مراحل كثيرة شأواً كبيراً وصل إلى درجة من النضج الفني وتظهر مهارة الفخاري وقدراته حين يستخدم خامة رخيصة ثم ينطلق بها في تعبير حر مباشر في الأحجام ، ثم يبدأ رحلته أخرى مع هذه المنتجات حين يضيف عليها طابعاً زخرفياً من إبداءه وخياله الخصب ، وتقاليده الموروثة . لقد توفر لدى الفخار الشعبي سبل هائل من الرموز والأشكال والوحدات الزخرفية التراثية مثل :

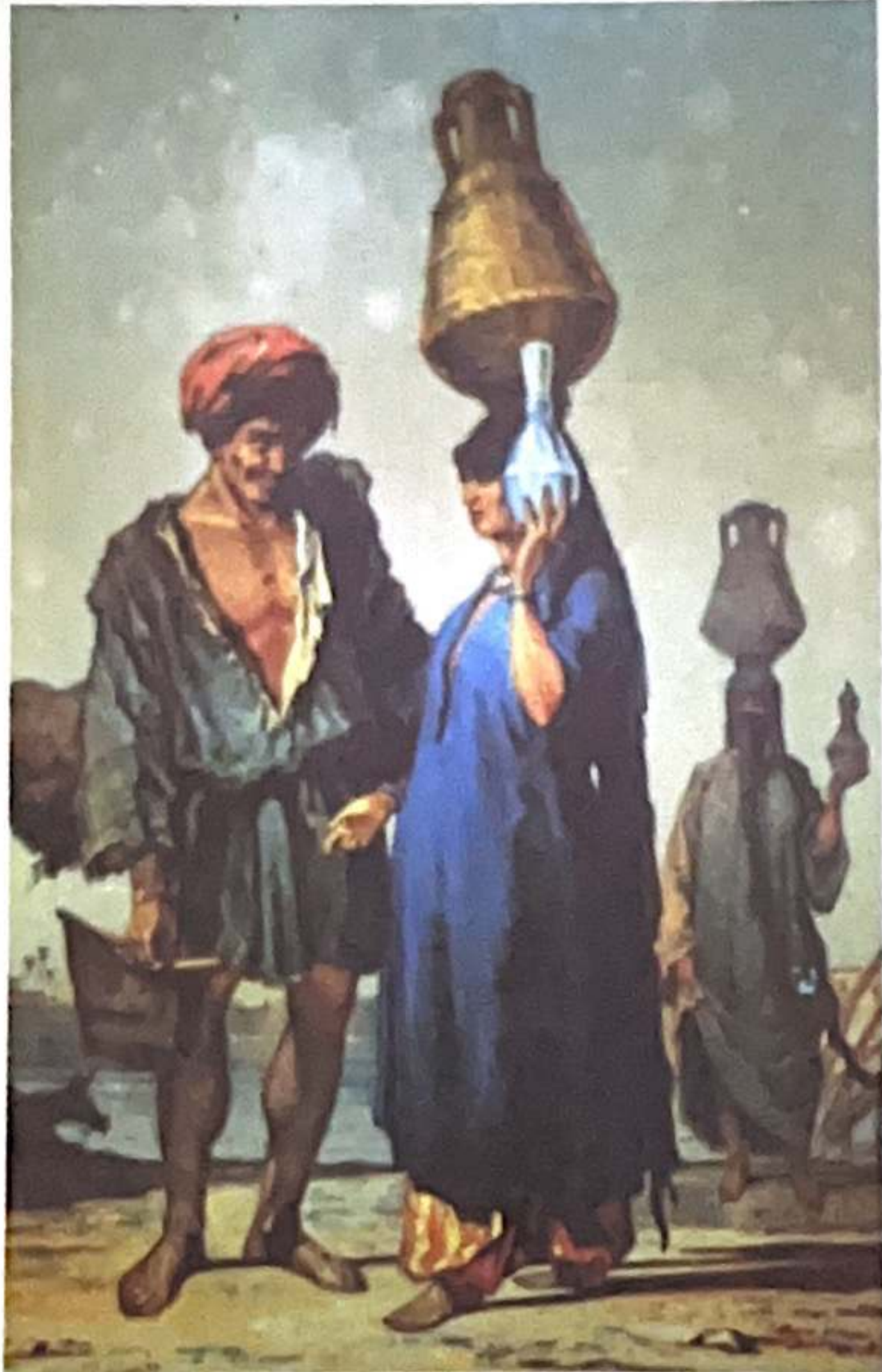
الدوائر والمثلثات والأشكال الرباعية (مربع - مستطيل - معين) والخطوط العرضية والطولية والمتقاطعة والمتعرجة والزوايا وأشكالها الحيوان والطير والنبات وغيرها ، استطاع الفخاري أن يستغلها ويوظفها بمهارة واقتدار في معظم إنتاجه . وإذا ما أخذنا أي شريحة من هذا الإنتاج وأمعنا النظر فيها فلسوف نجد أن الفخاري يعميل أولاً إلى استخدام الدوائر والخطوط الرأسية والمثلثات إلى الوحدات النباتية من الزهور أو الكائن الحي (طيور - حيوانات) ثم يشغل بعض المساحات الفراغية بعبارة خطية (الحب - الدعاء - الحكيم - الأمثال - العبارات الدينية والتقليدية) .

يتم كل ذلك في نسق هندسي متزن بالغ المرونة والطواعية وإحكام ذكي جميل ومن النماذج الفخارية التي تتسم بالقيمة الفنية شبايك القل . هذا الجزء المهم في قلة الشرب الذي يفصل بين الجسد والرقبة إلى جانب وظيفته الحيوية المهمة وهي ترشيح الماء وحفظ الموجود منه داخل القلة من الأتربة والحشرات وتنظيم عملية الملء ، وتدفق الماء عند الشرب ، أيضاً له وظيفة جمالية ؛ لأن هذا المنتج المحدود على الرغم من بساطته إلا أن لمسات الفخاري الجمالية قد ظهرت فيه بوضوح حين استخدم في تشكيله فنون زخرفة الأرابيسك والخط الكوفي بنوعية المبسوط والمكور ورسوما أدق ووحدات الطيور من النسر والحمام والبط والعصافير وكلا منها داخل وحدة زخرفية وكلها جاءت مروراً بالعصور الإسلامية .

لقد استطاع الفخار وغيره من الحرف الشعبية العريقة أن يشد انتباه وأنظار الفنان التشكيلي الأكاديمي ، حين وجد فيها نبعا هائلا حافلا بالقيم والدلالات والعناصر الفنية والجمالية والثقافية ، وزيادة على ذلك فهي صادرة أصلاً من أرضه وبيته ومجتمعه ومن ثم فقد تمكن ، وهو الإنسان الدارس لأصول الفن وتاريخه ، والدارس لفلسفة الجمال والذي يملك التقنية الفنية ، من أن يستغل الكثير من المفردات الشعبية ويوظفها على أسس علمية قومية ثم يستحدث منها أشكالاً وصيغاً وتراكيب جديدة ، يصب فيها من مشاعره خياله وإنسانيته ورؤيته الداخلية ، فضلاً عن أنها تتسم في الوقت نفسه بالحدائقية والتميز والخصوصية .

وهكذا وجدنا من الفنانين الأكاديميين من يستخدم أسلوب التزيين أو التخريم في ابتكار أشكال وأنواع من أنية الزينة مثلاً ، وهذا الأسلوب - كما نعلم - هو تطوير أساساً لطراز عربي إسلامي من المشربيات التي كانت قائمة على خرط الخشب ، والتي استطاع الفخاري الشعبي أن يوظفها في إعداد شبايك القل .

لقد أثمرت الدعوة إلى ربط الفن بالحياة كما استطاعت الثورة الاجتماعية في بداية النصف الثاني من هذا القرن أن تستقطب عدداً لا بأس به من الفنانين التشكيليين الأكاديميين إلى الاتجاه ناحية التراث الشعبي واستلهامه وجعله الأرضية الأساسية في الكثير من إبداعاتهم وإنتاجهم ، حتى وإن ظل هذا الفن الأكاديمي هو من الصفوة القليلة المحدودة .



من رسوم تسجل الحياة في مصر في القرن التاسع عشر

الوحدات الزخرفية فى

« النوبة القديمة »

بقلم : الاستاذ جودت عبد الحميد يوسف

لهذا لم تكن العمارة التى رأيناها قبل التهجير غير عمارة وزخرفة حديثة ، ظهرت مع إعادة البناء بعد عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة بعد الألف . ولا نملك أى مرجع أو تسجيل يدلنا على أشكال عمارتها وزخرفتها التى كانت قبل هذا التاريخ .

وبعد انتقال أهلها إلى « كوم أمبو » فى أكبر عملية تهجير عرفتها البشرية .. وتحويل مجرى النيل .. واكتمال بناء جسم السد العالى .. أخذت أرضها بكل ما تحمل من تراث معمارى وزخرفى فى الاختفاء تدريجيا تحت مياه أكبر بحيرة صناعية فى العالم ، ومنذ عام أربعة وستين وتسعمائة بعد الألف أصبح اسمها النوبة القديمة .

وكان النوبيون يتكلمون العربية وإلى جوارها كانت هناك لغتان أخريان ، لغة للكنوز فى الشمال ولغة للفديجة فى الجنوب أما العرب فى الوسط فلم يتأثروا بأى لغة منهما وظلوا يتحدثون العربية وحدها .

كانت اللغتان تشتركان فى شئ واحد ، إنهما لغتان منطوقتان فقط ، ولا أبجدية لهما .

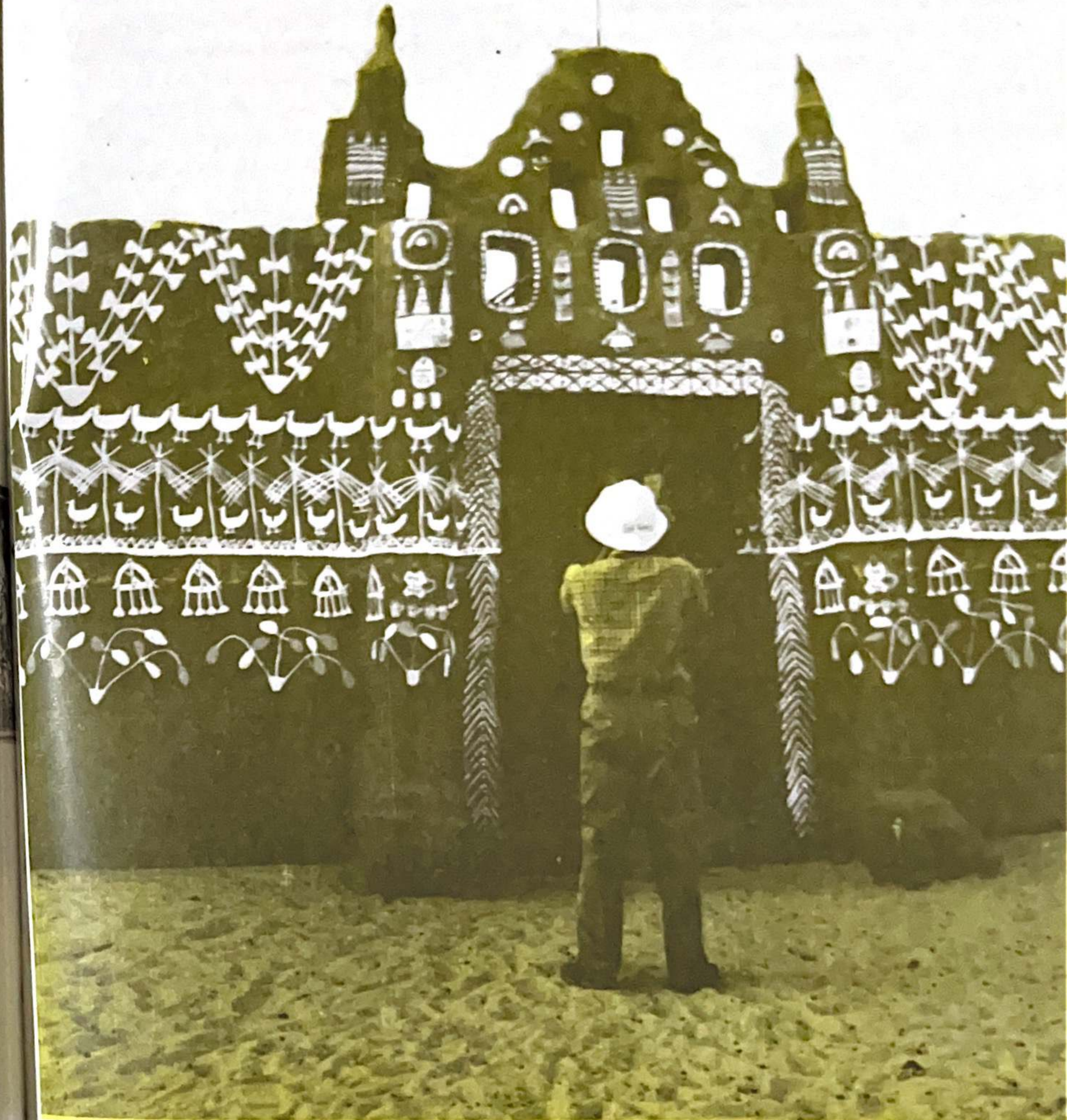
أما فى الفنون التشكيلية ، فقد تأثرت المنطقة الجنوبية « الفديجة » بفنون المنطقتين شمالها « الكنوز » و « العرب » فجمعت أهم الخطوط العريضة من أسلوبيهما فى الزخرفة .

كانت منطقة الكنوز تتميز باستخدام الوحدات البارزة والغائرة فى زخرفة جانبي مداخل البيوت وأعلامها .. أما المنطقة الوسطى « العرب » فكانت تتميز بالمسطح الواحد لكل واجهات منازلها مع تكرار رسوم وحداتها الزخرفية بلون واحد هو اللون الأبيض .

على امتداد ثلاثمائة وعشرين كيلو مترا جنوبى خزان أسوان ، كان النوبيون يعيشون فى أعداد من المنازل تؤلف النجوع ، ومن مجموعها تكونت قراها ، مقسمة فيما بينها إلى مناطق ثلاث ، فى شريط ضيق من الأرض على ضفتى النيل .. الكنوز فى الشمال .. والعرب فى الوسط .. والفديجة فى الجنوب .

لم تكن بين هذه المناطق الثلاث حدود أو فواصل طبيعية أو صناعية ، إنما كانت الحدود بينها تراث كل منطقة منها .. لغتها .. عمارتها .. زخارفها .. عاداتها وتقاليدها ومختلف فنونها . لكنها رغم تميز كل منطقة منها وخصوصية كل فن من فنونها ، جمعت روحا واحدة وكونت مذاقا فريدا .. لكل النوبة .

تأثرت أرض النوبة وعمارته ببناء خزان أسوان ، حين غرقت الأرض بكل ما عليها من تراث .. فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، وما لبثت التعلية الأولى للخزان أن أغرقت ما تم بناؤه فى منطقتى الكنوز والعرب فغرقت أرضهما ، فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، ثم جاءت التعلية الثانية للخزان لتعاود إغراق أرض النوبة كاملة بكل ما عليها من عمارة وزخرفة جديدة باستثناء القرى الأربع الجنوبية من أرض الفديجة .. التى بقى فيها ماث من منازلها القديمة .



وفي المعابد المصرية القديمة ، وترتفع إلى ضعف ارتفاع السور المحيط بالمنزل .

يتكون كل جانب من جانبي البوابة من عمود يبرز بوضوح عن مستوى سور المنزل ، تمت زخرفة تلك الأوساط بتكرار للوحدات الهندسية من المعينات والمثلثات المنفرجة الزوايا . . . الفائرة ، وأضيق إليه من أعلى ومن جهة الخارج ، وحتى الثلث الأعلى من السور إذ تحمل وحدة واحدة طولية من نصف الأسطوانة المجسمة والتي تصل مجموعها إلى ثلثي العمود تقريبا .

أما المدخل وهو باب خشبي فيعلوه عقد دائري يتوسطه طبق واحد من أطباق الصيني ثم حلية مستعرضة مستقيمة يعلوها مستطيل يبرز قليلا عن مستوى عقد البوابة تتوسطها دائرة غائرة فوقها قوس بارز ، وعلى كل جانب من جانبيها معين غائر .

أما الزخرفة العلوية فهو خط بارز على الجانبين ، يتراجع قليلا في جزء البوابة ، يعلوه مثلثات مجسمة أفقية من قوالب اللبن ، وفوق كل جانب عروستان وفوق المدخل عروسة واحدة من العرائس المجسمة المربعة الشكل من الطوب اللبن ، سقطت إحداها وبقيت ثلاثة منها ناقصة التكوين بينما ظلت الأولى كاملة . ويلاحظ خلوص سور المنزل من أي زخارف مجسمة بأعلاه .

لقد اكتفى الفنان النوبي بإبداعه الفني في هذا المدخل الذي تلعب فيه مساحات الظل الناتجة عن تنوع واختلاف مستوياته مما جعل هذه البوابة عملا فنيا متغير الشكل والتكوين بفعل هذه المساحات مع الظل مع كل ساعة من ساعات النهار حتى غروب الشمس في دهميت .

● ● تبدو في الصور بوابة منزل من دهميت تم بناؤه بالفعل وقبل البدء في استكمال كسوته بالطبقة الطينية الخارجية . . . جدت أنباء التهجير . . . فتوقفت أعمال زخرفتها وبمرور الوقت أخذت تساقط أجزاء من مكوناتها .

والبوابة كما تبدو على مسطح واحد يتوسطها المدخل وحوله إطار بسيط يخلو من أي زخرفة ، يجاوره خط رأسى من الوحدات الهندسية من المعينات والمثلثات المنفرجة الزوايا ، يعلوه مستطيل يتجه إلى الداخل بعرض يصل إلى ما قبل محور المدخل ، يتألف من صفين متقابلين من المعينات وحولها المثلثات الغائرة فيما يشبه المشربية أيضا .

أما الزخرفة العلوية للبوابة فتكون من خط مستقيم من الطوب اللبن يبرز قليلا عن مستوى البوابة يعلوه خط من المثلثات البارزة المجسمة من الطوب اللبن أيضا . يعلوها على كل جانب عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن سقطت معظم مكونات الأولى وبقيت غالبية مكونات الثانية .

هذه البوابة تعتبر نموذجا نادرا يوضح أسلوب البناء النوبي في استخدامه للخامات المتوافرة في المكان . . . من الأحجار والطمي الذي يصنع منه الطوب اللبن ، والذي يعتبر العامل الأساسي في تشكيل البوابات التي تتركز فيها الزخارف البارزة والغائرة .

وحيثما أخذت المنطقة الجنوبية « الفديجة » من هذين الأسلوبين كانت زخرفتها تضم الوحدات البارزة والغائرة ، والمرسومة بلون واحد أيضا .

كان البيت النوبي متحفا حضاريا يجمع مختلف الفنون ، العمارة بكل أسسها ومقوماتها ، ثم الزخرفة الخارجية والداخلية ؛ لهذا فإن الحديث عن الوحدات الزخرفية في « النوبة القديمة » لا يحتمل مبدأ التعميم ، فكل منطقة من مناطقها ، مدرسة فنية قائمة بذاتها تعمل كل عناصر التميز والخصوصية ويزداد هذا التميز وتتركز هذه الخصوصية وصولا من القرية إلى النجع ، فالبيت . . . فلا بيت في النوبة القديمة كلها يقارب أو يشبه بيتا آخر ، لا في الموقع ولا في التخطيط ، حتى زخرفة الواجهات والمداخل . فلا واجهة ولا مدخل يماثل الآخر ، حتى وإن نفذت واجهتان بيد بناء واحد أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد ، ربما كانت الوحدة الزخرفية واحدة في موضوعها أو مسماها « شجرة نخيل » على سبيل المثال ، لكن لا بد من اختلاف بينها في أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ . . . تلك كانت الخصوصية . . .

وذلك كان التميز ، لهذا فإن ما نعرضه اليوم من نماذج للوحدات الزخرفية منها لا يمثل « النوبة القديمة » كلها ، وإنما هي نماذج سجلتها آلة التصوير وعبرت عنها الكلمات ، من قرى ثلاث اختيرت كل واحدة منها من منطقة من مناطق « النوبة القديمة » الثلاث : دهميت من منطقة الكنوز .

والسبع من منطقة العرب .

وأدندان من منطقة الفديجة .

وعموما فقد اشتركت كل الأساليب الفنية للمناطق الثلاث في عمارة النوبة القديمة وزخرفتها في أن أبنتها قد أقيمت من دور واحد فقط وأن مكوناتها الأساسية كانت من الخامات المحلية المتوافرة من الأحجار والطمي ومن جلود النخيل وسعفه والأكاسيد الطبيعية في التلون مع قلة استخدام الأخشاب . وتشترك جميعها أيضا في لصق أطباق من الصيني على واجهات المنازل تعبيرا صريحا عن كرم النوبيين ومضيفيهم ، تختلف أعدادها على كل بوابة من بواباتها وتعتبر جزءا من التكوين والتشكيل الفني للواجهة أو البوابة .

ودهميت التي اختيرت من منطقة الكنوز هي ثاني قرية من قرأها ، كان تأثيرها شديدا مع كل منطقة الكنوز بيناء الخزان وتعلياته المتعددة باختفاء أرضها الصالحة للزراعة ، فتوفر الوقت الكافي للإبداع الفني التشكيلي . . . فكان اهتمامهم بهذه الفنون وبراعتهم في مجالها حتى أصبحت أرض الكنوز أكثر مناطقها الثلاث ثراء في هذا الجانب .

وكان أهم ما يميز زخارف بواباتها ، تطبيق نظرية التماثل في التشكيل وفي تكرار الوحدات على جانبي المداخل ، كما أن اختفاء النبات والنخيل أو قلته قد أدى إلى كثرة استخدام وحدات زخرفية تمثلها رسمت في الزخرفة الجدارية لمنطقة الكنوز هذه .

● ● تبدو في الصور بوابة منزل من دهميت تم بناؤه قبل مرحلة التهجير مباشرة ، تتميز بالصرحية والبساطة وقلة نوعية الوحدات المستخدمة في زخرفتها ، وتأثر بخطوط عمارة « البابلون » المستخدمة



جلسة . . . وحديث في بيت نوبي ويرى الأطباق والحصير من سقف النخيل

أيضا . . . لا يمكن لنا أن نخيل الشكل النهائي لهذه البوابة لو قدر لها أن تكتمل ، وكما كان عدد أطباق الصيني التي كانت ستكمل تكوين زخرفتها . . . فالفنان النوبي في « دهميت » لم يكن قد فكر بعد في وضع لمساته الأخيرة في استكمال هذا العمل بإبداعاته الخلاقة والتميزة .

● ● تبدو في الصور مدخل منزل من دهميت يتميز بتعدد مستوياته ، فهو يرتفع عن مستوى الطريق أمامه بتسع درجات تؤدي إلى مستويين من المصاطب ذات الأسوار المنخفضة التي بنيت كلها من الأحجار وكست بالطمي .

تعتبر هذه البوابة من أجمل بوابات المنازل في النوبة بأسرها رغم بساطة تكوينها وزخرفتها ، فقد بنيت على نفس مستوى مسطح أسوار المنزل ، وتكونت من مدخل قائم الزوايا تحيط به وتعلوه زخرفة متكررة لا يستخدم فيها غير وحدة المثلث المتساوي الأضلاع الغائر والمشكل من الطوب اللبن في تكرار يديع على شكل خطوط أفقية من المثلثات المتعكسة أدت في النهاية إلى تكوين يشابه « المشربية » تكون من مائة واثنتين وثمانين مثلثا غائرا .

الخطوط الرئيسية للبوابة مأخوذة من شكل « البابلون » المستخدم في المعابد الفرعونية القديمة ويتضح ذلك من جانبيها المرتفعين عن السور غير أنه يوجد أعلى جانبي المدخل بروازان طويلان يتزانان من

أعلاها ثبت على كل منهما في أعلاه وأسفله طبق من الصيني غير ثلاثة أطباق أخرى أصغر حجما ثبتت فوق المدخل مباشرة أما الطبق الثامن من مجموعة الأطباق فقد ثبت أعلى منتصف البوابة .

الخط العلوي للبوابة يتكون من جزأين يبرز الأول قليلا عن مستوى البوابة والثاني أكثر بروزا ويتألف كل منهما من مجموعة من المثلثات البارزة من الطوب اللبن ويعلوها ثلاث عرائس مجسمة من الطوب اللبن مربعة الزوايا ظلت اثنتان كاملتين وبقيت آثار الثالثة .

أما زخرفة أعلى سور المنزل فقد شكلت من الطوب لصف من المثلثات المفرغة استكمالاً لفكرة استخدام وحدة واحدة في هذه البوابة . . . هي وحدة المثلث . . . وبها استطاع الفنان النوبي أن يستعرض مهارته الفائقة ليبدع هذا العمل البالغ الرقة . . . الشديد التنوع في ذات الوقت ، ويرجع جمال هذه الواجهة إلى عفوية الفنان النوبي في تنفيذ هذه المشربية التلقائية .

● ● تبدو في الصور بوابة تحتل جزءا كبيرا من واجهة منزل من قرية دهميت وكانت في مستوى ارتفاع سور . المدخل يرتفع درجتين عن منسوب الطريق وعلى جانبيه عمودان بارزان عريضان يتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية متجاورة تنوعت فيها الوحدات ، الخطان الأول والثالث متماثلان ويضم كل منهما وحدات غائرة مركبة من مثلثات ومعينات ووحدة نصف الأسطوانة القصيرة والطويلة ، أما

مدخل من منطقة دهبيت وترى المرائس المصنوعة من الطوب أعلى الواجهة



مدخل أحد المنازل . . من منطقة دهبيت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة





مدخل مرتفع لمنزل
في منطقة دهमित
(النوبة القديمة)

أعلى المدخل تسع وحدات بارزة تشبه المقرنصات البسيطة لونت بنفس الألوان السابقة يعلوها صف من المثلثات البارزة ثم مساحة على مستوى رهوس المثلثات تضم ثلاث دوائر مفرغة يعلوها إطار ذو منحنيات عدة تنتهي بعقد في المنتصف . وعلى تاج كل عمود وفوق عقد المنتصف عروسة مجسمة من الطوب اللبن مربعة الشكل . أما مجموعة الأطباق الصينية فتألف من اثني عشر طبقاً من أطباق الصيني مختلفة الأقطار .

●● تبدو في الصور بوابة بيضاء اللون بنيت على الزاوية اليسرى لمنزل من قرية دهमित ، تتميز بتنوع مكوناتها رغم صغر حجمها ، ويرتفع مدخلها بدرجتين عن منسوب الطريق . يتكون كل جانب من جانبي المدخل من ثلاث مستويات متدرجة تنتهي بعمود يرتفع بارتفاع البوابة يضم كل منهما تاجين أولهما في ارتفاع أعلى السور ويتكون من أربعة إطارات متدرجة ملونة بأكاسيد طبيعية وبلون الزهرة ثم تاج آخر بأعلى العمود يتكون من ثلاثة إطارات متدرجة لونت بنفس الأسلوب .



نقوش بارزة وغائرة في مدخل أحد المنازل بمنطقة دهमित (النوبة القديمة)

الخط الأوسط فيضم مجموعة وحدات نصف الأسطوانة المختلفة الأطوال الغائرة المفردة .

استخدم في طلاء هذه البوابة اللون الأبيض في الثلث العلوي منها كما استخدم لون الطمي المخروط باللون الأبيض في طلاء الثلث الأسفل منها ، ويظهر لون الطمي المستخدم في تشكيل زخرفة البوابة في الأجزاء السفلية التي تساقط طلاؤها ، كما رسمت خطوط بلون الزهرة حول بعض الوحدات الغائرة كما رسمت أصص للزروع بالأكاسيد البنية ولون الزهرة على جانبي البوابة .

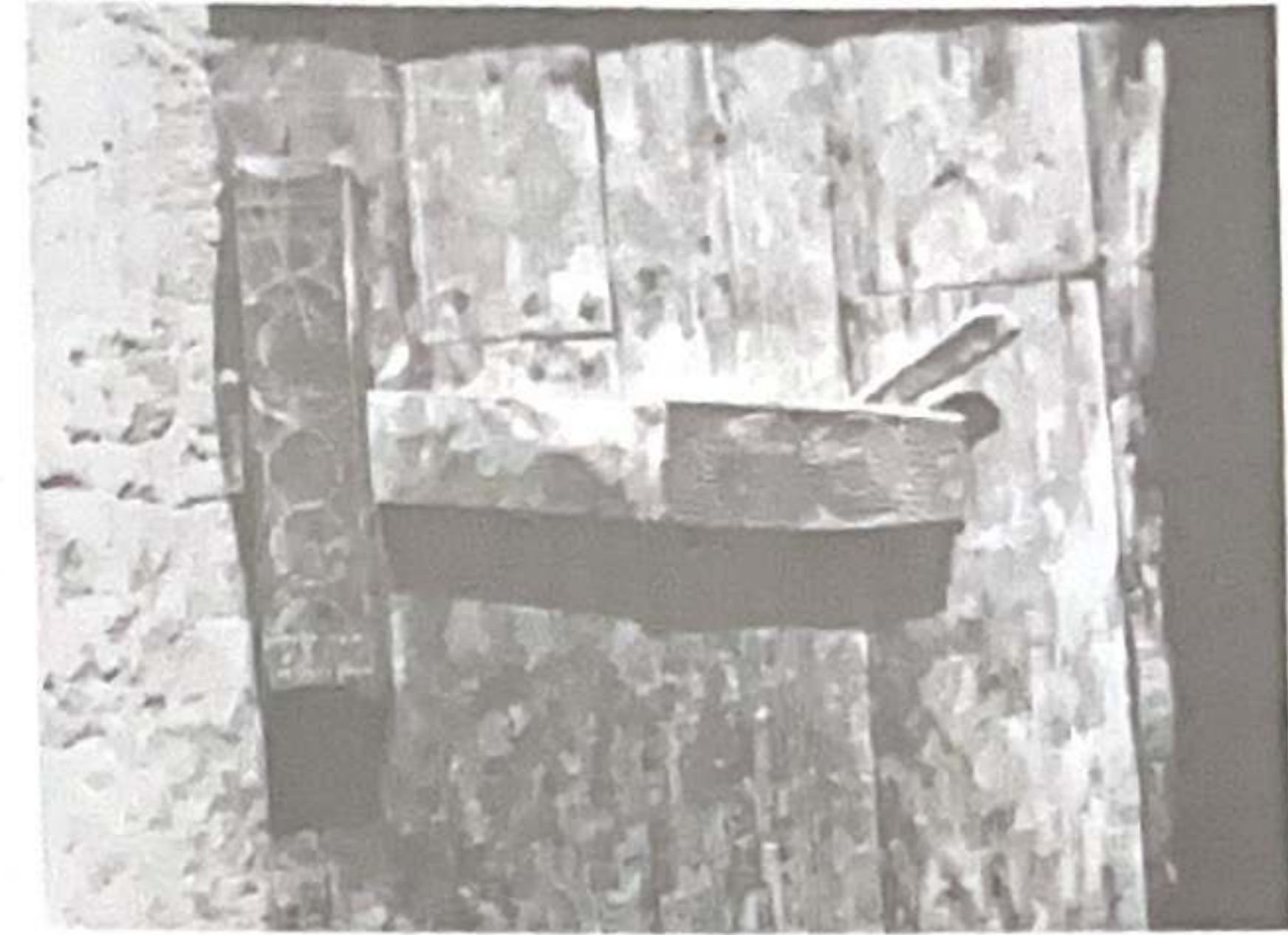
وهي في مجموعها توحى بتأثيرها بأسلوب الزخرفة الرأسية التي كانت تستخدم في زخرفة الأبواب الوهمية في بعض المقابر الفرعونية . وتؤكد اهتمام الفنان النوبي بإثراء إنتاجه بتعدد الوحدات وتنوعها . ومقدرته على استخدام الوحدة بأبعاد متنوعة واستخدام الوحدة الواحدة في وحدات مركبة مختلفة .

والى جوار هذا العمود العريض يبلغ أقل من ثلث ارتفاعه يضم وحدة نصف أسطوانة واحدة يجاورها وعلى نفس المستوى جزء يبلغ خمس ارتفاع العمود يضم وحدة مركبة غائرة من ثلاثة مثلثات ومعين ، أما أعلى المدخل فقد اقتصرت زخرفته على خطين أفقيين يبرزان قليلاً يعلوهما وحدة نصف أسطوانة قصيرة على جانبيها دائرتان وفوقهما دائرة والثلاثة من حجم واحد ومفرغين ثم خط أعلى المدخل ينخفض عن مستوى الواجهة ثم يتدرج بقوس علوى فوق منتصف المدخل .

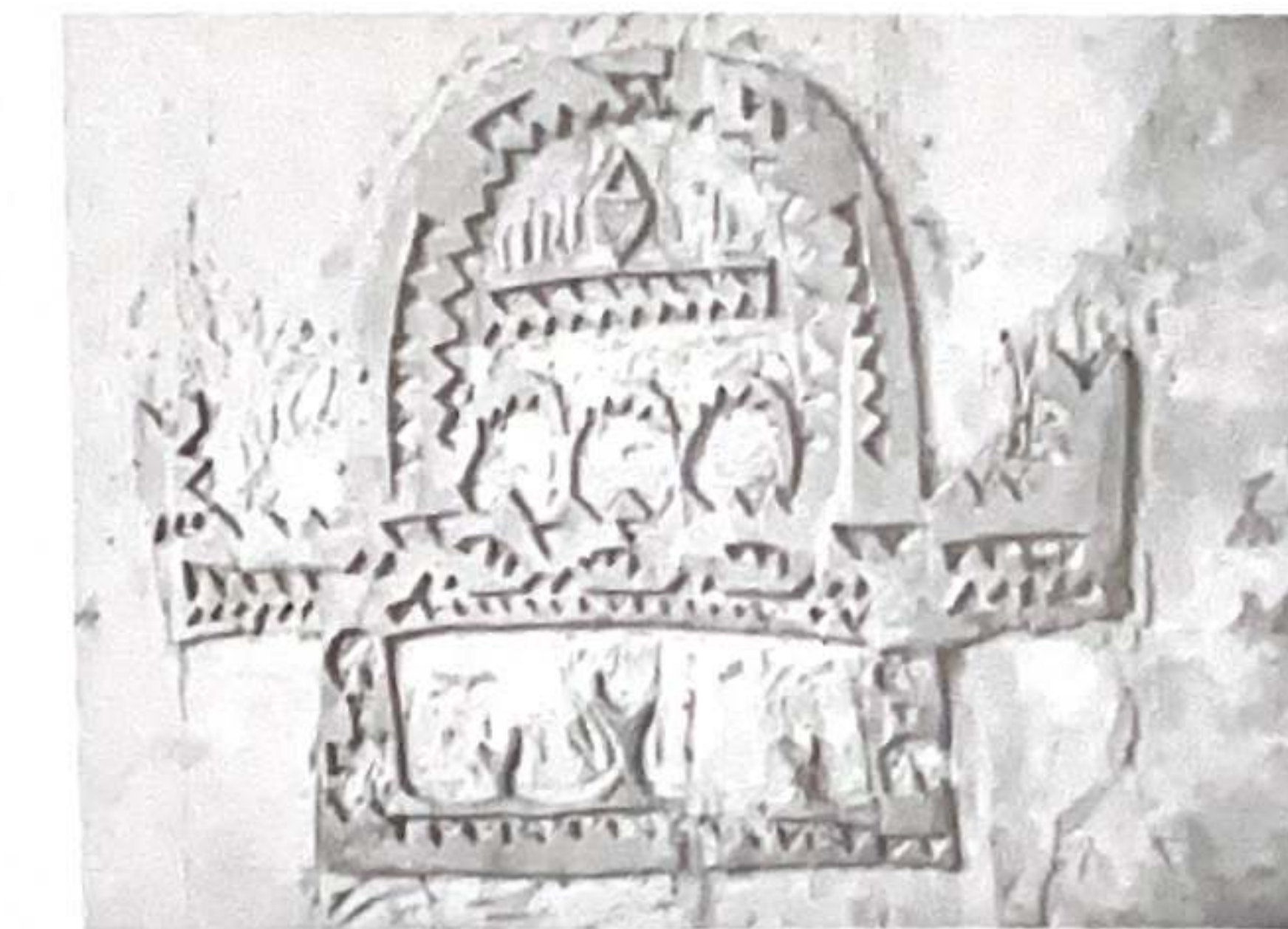
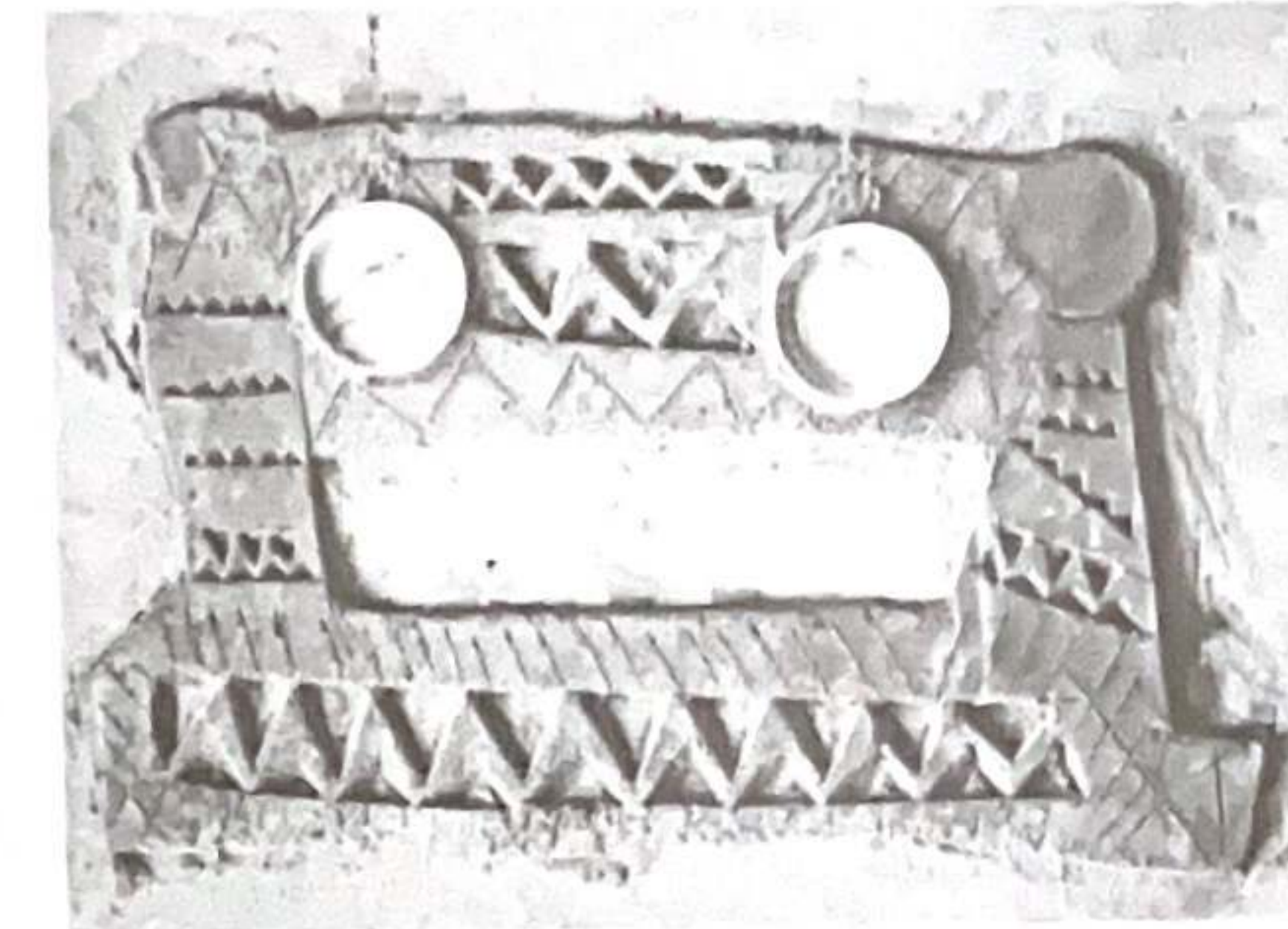
يعلو البوابة وأعلى المدخل خط بارز من الطوب اللبن ثم مثلثات بارزة من الطوب اللبن أيضاً . أما مجموعة الأطباق الصينية فتضم سبعة أطباق واحد ثبت بأعلى منتصف المدخل ووزعت ثلاثة منها على كل

مدخل من منطقة دهبيت وتري العرائس المصنوعة من الطوب أعلى الواحجة





أطباق مزخرفة ووحدات ملونة على الباب الخارجى من منطقة دهميت



ومما يلفت الانتباه فى هذه البوابة وحدة النخيل المشجرة التى رسمت بالألوان فى منتصف كل عمود تقريبا ، وتتكون من دائرة يجرى منها الجذع ويتوازى سعتها إلى أسفل فى شكل المعين . كما رسمت وحدة تضم ثلاثا من أشجار الدوم متجمعة .

أما أسفل البوابة فقد زخرفت بمجموعة من المثلثات على زوايا الأعمدة المتدرجة حددت بلون الزهرة . . وطلبت بالأكاسيد وتخللت مجموعة من الدوائر والمستطيلات ويتضح من تكوين حائط المنزل على الطريق المجاور أسلوب بناء الحائط ودقة تجميعه من قطع الأحجار الصغيرة التى تركت عارية دون تغطية بالطين خلافا للواجهة الأمامية للمنزل .

وقد اهتم الفنان النوبى فى تشكيله لهذه البوابة على استخلاص عناصر معمارية متميزة كانت وحداتها قليلة الانتشار فى النوبة ، عكست ثراء فنيا واضحا ، وظلت محتفظة بجمالها ورونقها حتى آخر أيامها قبل التهجير .

●● تبدو فى الصور مدخل منزل من قرية دهميت يرتفع عن منسوب الطريق بسبع درجات وله مستوى ممتد لمصطبة جهة اليمين ومستويان من المصاطب جهة اليسار ، وتميزت خطوط درجات مدخلا بالانسيابية ، ويلاحظ وجود درجتين صغيرتين تقاربان منتصف الدرج الأولى للسلم أضيفتا لمعاونة الأطفال والشيوخ فى الصعود للمنزل .

أما البوابة التى طلعت بكاملها مع الحوائط باللون الأبيض فيتكون كل جانب من جانبيها من عمود يتوسطه خط رأسى من وحدات هندسية غائرة متكررة من مثلثات ومعينات وبعض وحدات مربعة غائرة .

المدخل وهو مستطيل الشكل يعلوه قوس نحت مستطيلان طويلان مفرغان ثم معينات مفرغان أيضا . ويتوسط أعلى القوس عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن . ويتدرج القوس بثلاث درجات إلى أعلى أعمدة البوابة حيث ثبت على آخر درجاتها مكعب مجسم ، ثم يعاود الهبوط بثلاث درجات ، لتكرر على باقى واجهة المنزل .

إلى جانب العمودين وحدات مستطيلة غائرة طلعت باللون الأبيض أيضا . ويلاحظ أن الجانب الأيمن من الواجهة الذى يضم باب المضيفة قد زخرف بخط أفقى من المعينات والمثلثات الغائرة بينما زخرف الجانب الآخر عند أسفل خطوط التدرج العلوية بوحد مركبة غائرة تتكون من معين ومثلثين .

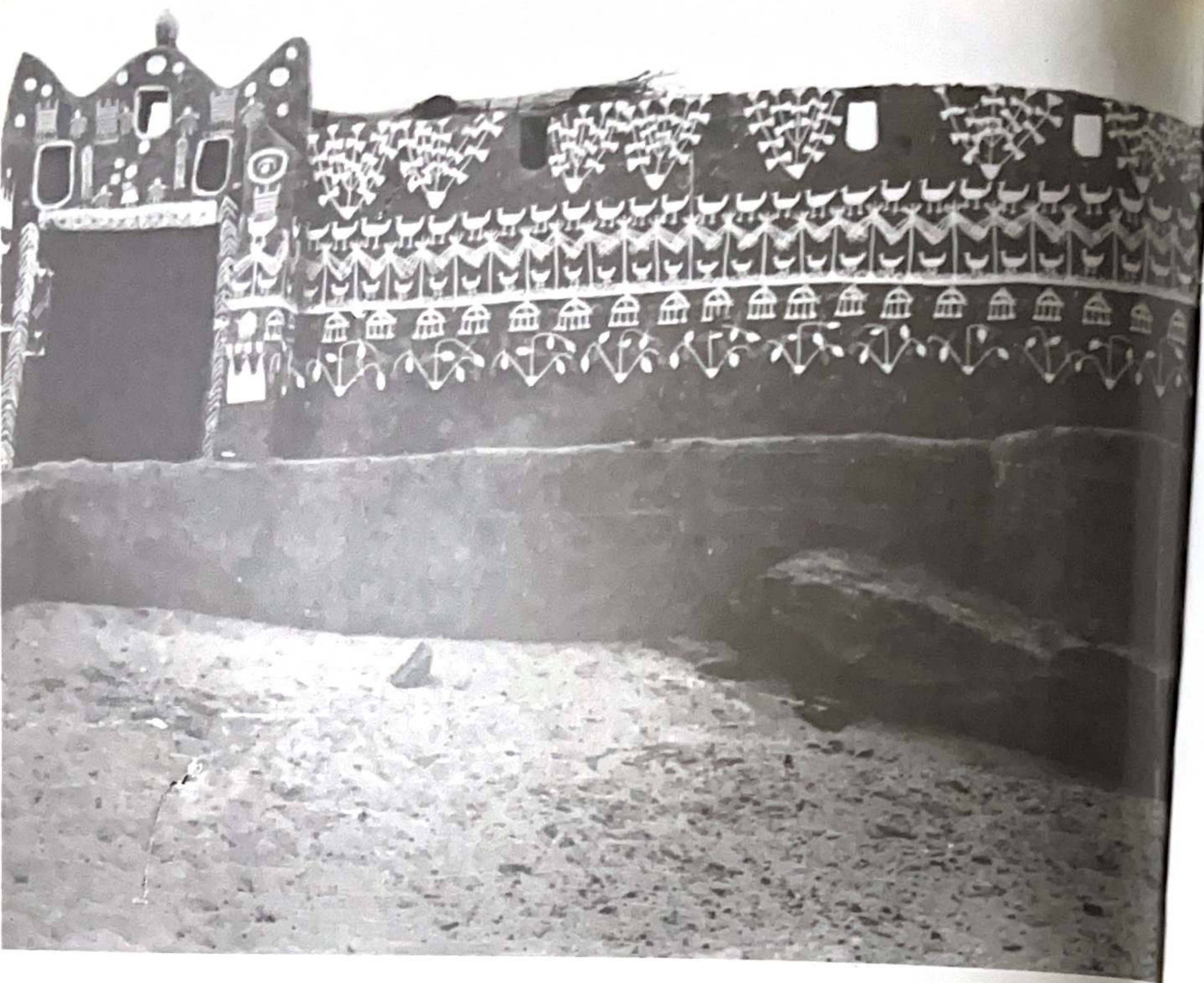
ويميز هذه البوابة وواجهة المنزل عموما ذلك الخط العريض الذى يحددها من أعلى والملون بلون الزهرة . كما تخلو هذه البوابة تماما من الأطباق الصينية غير أن الفنان النوبى قد استعاض عن الأطباق الصينية الحقيقية برسم طبق دائرى ملون فوق محور الباب ، كما رسم مروحتان نوبيتان ملونتان على جانبي الأعمدة وخطان من النقاط تحت الطبق المرسوم يتلاشيان قرب منتصف المدخل ، أما الوحدة الزخرفية الأخرى التى رسمت يسار البوابة فهى لشجرة من أشجار النخيل وجميع هذه الوحدات قد رسمت بلون الزهرة .



مدخل أحد المنازل . من منطقة دهميت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة

تجمع هذه الواجهة تكوينات معمارية مختلفة وأساليب زخرفية متنوعة بين بارز وغائر وتحديد باللون ورسم لوحات عدة وتعبير تماما عن ذلك الثراء الفنى الذى كانت تتميز به منطقة الكنوز فى « النوبة القديمة » . ●● وتبدو فى الصور بوابة من قرية دهميت ، يتضح فيها ارتفاع المستوى المقابل للواجهة عن مستوى الطريق ، وتبدو الدرجات

الموصلة إلى المدخل أقرب فى تشكيلها إلى المتحدر منه إلى السلم . يتدرج جانبا المدخل بدرجتين لتحوला إلى عمودين قائمين ، لكل عمود منهما ثلاثة تيجان بدرجتين ، الأول أعلى من منتصفه والثانى قرب نهايته والثالث فى أعلاه ويزين هذا التاج الأخير عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن .



حوش داخل منزل من منطقة السبع وتتميز بالنقوش البيضاء



من منطقة السبع



أما تاج المدخل وأعلى فطلى شكل عقد دائري - فينوسط أعلاه مثلث كبير يضم وحدات هندسية غائرة تتكون من ستة معينات وأربعة مثلثات. وبين المثلث الأوسط والأعمدة مثلثان قائما الزاوية أحدهما يبرز خطهما العلوي المائل قليلا عن مستوى البوابة. وأقيم حائطان بجواران أعمدة البوابة ثم عمودان تاليان لهما بارتفاع السور، ينخفض مستوى هذين الحائطين عن مستوى الأعمدة يزين كل منهما وحدتان مركبتان متعاكستان، كل واحدة منها تضم ثلاثة مثلثات غائرة ويعلو كل منها قوس حاد الزاوية يتوسطه دائرة كبيرة مفرقة.

الأطواق المصنوعة من الصبى على هذه البوابة كان عددها في الأصل واحدا وعشرين طبقة بقي منها عشرون. أما الوحدات المجسمة التي تزين بقى أعلى سور المنزل فهي عبارة عن مثلثات مفرقة تمثل ماء النيل من قوالب الطوب اللين.

ولأول وهلة تظهر هذه البوابة مشابهة للكائنات الضخمة وقد يكون الفنان النوبي الذي قام ببنائها قد تأثر بمشاهداته خلال هجرته للعمل في الخارج لكنها في النهاية بوابة نوبية من منطقة الكنوز تحمل كل ملامح العمارة والزخرفة في هذه المنطقة.

•• يبدو في صور جزء من واجهة منزل من قرية دعميت . يرتفع درجة واحدة عن منسوب الطريق، ويختلف تماما في تكوينه عن بقى منازل القرية، بداية من بوابته ثم ذلك الكم الهائل من الوحدات الزخرفية التي رسمت بالألوان على سطح الواجهة الذي كان مطليا باللون الأبيض.

تقع البوابة في الزاوية اليمنى للمنزل ولم يتم تنفيذها بطريقة التماثل المألوفة في بوابات النوبة، وخلت تماما من الزخرفة البارزة والغائرة التي تميز منطقة الكنوز، فجمعت تحت التاج العلوي لها بابا ضيقا تجاوره على اليسار نافذة صغيرة، يعلوها فتحتان طويلتان مفرقتان للتهوية رغم وجود النافذة التي حددت بإطار من لون الزهرة وزخرفت «الضلفتان» بوحدات من المثلثات الملونة قائمة الزوايا.

ويتكون تاج المدخل الذي يعلو قليلا عن مستوى واجهة المنزل من جزأين متماثلين يتكون كل منهما من ربع دائرة تنح للأسفل ثم أفقيا لمسافة مماثلة ثم تتدرج درجتين لأعلى بقوس صغير في منتصف البوابة وداخل هذا القوس دائرة مفرقة.

يزين خط الواجهة وكل زوايا ومنحنيات ومدرجات تاج المدخل خط رفيع يبعد عن حائتها قليلا كان ملونا بلون الزهرة.

أما السور الخارجي القصير الذي يحيط بالشرقة الحفالية لواجهة المنزل فكان جزؤه الجانبي أعلى بقليل عن السور الأمامي ويتكون من جزأين: الأسفل مصمت والعلوي وحدات هندسية مفرقة من مثلثات متعاكسة من الطوب اللين تعبر عن ماء النيل وقد ثبت على رأس كل قالب مثلث منها في المجموعة نصف قرص دائري من الطمي طلي بلون الزهرة، ليحظى في النهاية شكل العروسة.

وفتح في السور وبعد بدايته بقليل بوابة تؤدي للمدخل ، وفي منتصفه تقريبا شكل مرتفع واستكمل إلى مستوى الجزء الأسفل وزخرف بأسلوب التقيط ثم رسمت عليه وحدة ملونة تمثل أصيص زرع يحمل نباتا . وقد طلى أسفل السور من الخارج بخط عريض بلون الزهرة ثم مجموعة مثلثات وأنصاف دوائر غير منتظمة التوزيع ، أما الوحدات الملونة المرسومة فعلى السور المنخفض عقارب وفواكه (شقة من شقائق البطيخ) ، كف وزهور هندسية التكوين وأصص زرع متنوعة وأما زخرفة تاج المدخل فكانت رسما لعقرب على كل جانب ثم على البوابة وباقى السور أعلام مصرية وأسماك مختلفة وزهرية بزهر وأهلة ونجوم وشمس وزهور طبيعية متنوعة وزهور هندسية وباخرة البوطة السودانية التي كانت شريان الحياة لهم ودواب وفاكهة ، ووحدات مركبة منها منضدة تحمل أعلاما مصرية وزهرات صغيرة بزهور ، ثم أصيص زرع كبير نبات ذي سبعة أفرع ووحدة مركبة أخرى من شجرة نخيل وعصفوريتين .

لقد ضمت هذه الواجهة أكثر من خمسين وحدة ظهر في هذه الصورة وحدها ما يزيد عن ثلاثين وحدة منها فبدت وكأنها صفحة ثرية من صفحات أطلس للوحدات الزخرفية من قرية دهमित .

وحين نتقل إلى منطقة العرب ، حيث المسطحات الواحدة لواجهات المنازل التي طليت بلون الطمى . وبدت رسوماتها المتكررة على طول الواجهات وعلى كامل حوائط المنازل الداخلية التي تفتح على الأحواض السماوية فيها وعلى دورة المدخل التي تسمى « المجاز » .

وقرية « السبع » التي اختيرت من منطقة العرب هي أولى القرى الخمس لهذه المنطقة التي توسط منطقتي الكنوز الشمالية والغربية الجنوبية .

●● وفي الصور يقف شيخ المعمارين ، استاد جيلنا المعماري « حسن فتحى » فى أكتوبر عام ١٩٦٣ يعلمنى كواحد من تلاميذه كيف تكون اللفظة التسجيلية لوحدة زخرفية على الباب الخشبي . ربما كان يصورها للمرة العشرين خلال رحلاته المتكررة في النوبة . وكأنه يصورها للمرة الأولى .

●● ويبدو مدخل المنزل من قرية السبع بجزء من الواجهة كلها . والبوابة تحمل خطوط « البايون » ويبرز جانبها بعمودين يتضح ميلهما ثم يتدرج إلى أعلى بثلاث درجات رمحية .

أما تاج المدخل فيتدرج بخمس درجات صغيرة مكونا ما يشبه قطاعا في هرم سقارة المدرج . الفتحات المفرغة في أعلى المدخل ، تضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة يعلوها خمس فتحات مفرغة أقل في المساحة ثم فتحة واحدة في أعلى التدرج .

نبئت أطباق الصيني الخمسة بتاج المدخل بتدرج هرمي أيضا ، حتى لا تكاد ترى في وسط زحام الوحدات المرسومة ، إذ يضم مهرجان

الرسوم هذا مجموعة وحدات أساسية تتكرر بطول تتألف من صف من وحدة على شكل أصص الزرع لنبات ذي خمسة أفرع إشعاعية مستقيمة ، أسفلها صف من طائفة البط المتجه نحو اليسار ، ثم صف من أشجار النخيل المتشابهة وأسفلها خط يعلوه وحدات مثلثة تمثل مياه النيل وبين كل جذع نخلة وآخر طائر مفرد من طيور البط ثم وحدات مفردة لأحجية نوبية ذات أربع دلايات ، وتنتهي مجموعة الوحدات المتكررة بوحدات صغيرة لأصص زرع ذات ثلاثة أفرع منحنية .

أما جانبها الباب فقد زخرف بكامل طوله بوحدته تمثل فرعاً من سعف النخيل وزخرف عقب الباب بمجموعة من المثلثات المركبة يعلوها رسوم لثلاث عرائس ملونة .

ويتميز جزء المدخل العلوى وعلى العمودين الجانبين بوجود عديد من الوحدات المفردة منها براد الشاي الذي يحيط به أربعة فناجين ويتكرر على كل عمود مرتين ، ثم بعض المعلقات النوبية والعرائس الصغيرة ورسم للمحمل ومجموعة من النقاط والأقواس بعضها أحيط بإطارات مختلفة ، والدوائر الصغيرة أيضا .

ويلاحظ استمرار الرسوم المتكررة على الأعمدة وعلى الحوائط المتجه إلى داخل المنزل ، وقد رسمت جميعها باللون الأبيض ما عدا بعض الوحدات الصغيرة وبعض أوراق نباتات أما أصص الزرع الصغيرة فقد لونت باللون مختلفة مع لون الزهرة .

●● ويبدو في الصور الجزء الأيمن لواجهة كاملة لمنزل من قرية السبع ، يتضح فيها مستوى الأرض المنحدرة تحتها ، لكن يظهر خط الواجهة العلوى وقد بنى على خط مستقيم ، يتضح في أعلى الواجهة الفتحات المستطيلة الرأسية الصغيرة الخاصة بالتهوية .

والبوابة ذات عمودين بارزين يصلان إلى منسوب السور والباب مستطيل الشكل ويعلوه تاج يضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة اثنتان منها تحت مستوى السقف والثالثة أعلى من المستوى ، والتاج يتكون من مثلث متفرج الزاوية في الوسط ومثلثين قائمي الزاوية على الأطراف .

زخرفة البوابة تضم إلى جانب الوحدات المتكررة المستمرة وحدات زخرفية للمحمل ولأباريق الشاي وفانجيتها وللمعلقات النوبية والعرائس إلى جانب مجموعة من الأطباق الصينية مختلفة الأحجام يبلغ عددها عشرة أطباق .

الوحدات المتكررة على طول الواجهة ، أصص زرع نباتها ذو خمسة أفرع مستقيمة ثم صف من طائر البط فخط مستقيم يعلوه ماء النيل وأشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط أيضا ثم أحجية نوبية ثم أصص الزرع ذات الأفرع الثلاثة المنحنية .

والأسلوب واحد في تلوين بعض أوراق النبات الثلاثي الأفرع وبعض الوحدات الصغيرة المستقلة على المدخل بأعمدته وتاجه .

●● يبدو في الصور من داخل حوض سماوى بقرية السبع ، ويظهر في الجهة اليمنى جزء من بهو أعمدة به عدد من أجران الغلال ومخازن الحبوب ، كما يظهر جرن آخر جهة اليسار وجميعها صنعت من الطين . الزخرفة أعلى بهو الأعمدة استخدمت فيها وحدات ماء النيل وأشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط المتجه إلى اليسار . وعلى كافة الحوائط ومهما كان اتجاهها ، نجد نفس تكرار الوحدات ، أصص الزرع ذات النبات خماسي الأفرع ومستقيمة ثم طيور البط ثم ماء النيل وفوقه أشجار النخيل المتشابهة وبينها طيور الأحجية النوبية طويلة الأهداب أحيانا قصيرتها أحيانا أخرى .

حتى أجران القمح لم يخل من الوحدات ذاتها المرسومة باللون الأبيض . وعلى مداخل الغرف فهناك وحدات هندسية وأعلام وأهلة ونجوم ودوائر ، وتظهر فتحات التهوية الصغيرة المستطيلة الرأسية التي تفتح على الحوض السماوى للمنزل .

وهناك حلية هرمية على الجزء العلوى لزاوية بهو الأعمدة وقد ثبت عليه طبق أسفل طبق آخر صغير .

●● يبدو في الصور من داخل نفس الحوض السماوى للمنزل السابق من قرية السبع . ويبدو تماما التأثير المباشر بالمعبد الموجود بالقرية « معبد السبع » وقد انتقل بهو أعمدته الفرعونى الطابع إلى داخل هذا المنزل ، الأعمدة الأربعة دائرية القطاع مربعة التاج يلتف حولها أعلى منتصف وحدة ماء النيل وفوقها النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط المتجه نحو اليسار وقد تعلوه أيضا وحدات من طائر البط .

وتتد فوق تيجان الأعمدة الأربعة الكمرات الحاملة للسقف وقد تكرر عليها وحدات النخيل وماء النيل وطيور البط المتجهة لليسار .

أما الزخرفة الحائطية ، فكما زخرفت واجهة المنزل ، امتدت بنفس الأسلوب والترتيب لتزين حوائط المنزل من الداخل وحوائط بهو الأعمدة من الداخل أيضا . ويلاحظ أن الحائط الأيمن اختفت منه وحدة الأحجية النوبية ذات الدلايات بينما ظهرت هذه الوحدة مكررة في الحائط المقابل للأعمدة وتحت خط النخيل المتكرر .

ويتضح أيضا أسلوب التسقيف لهذا البهو عن طريق كمرات من عروق الأخشاب تظهر بعض أجزاء منها . كما يزين أعلى الكمرات الرئيسية ثلاثة أهرامات مدرجة رمحية القمة لصق على كل منها طبق .

ويتضح هنا من أسلوب البناء أن الفنان النوبى قد استطاع أن يستخلص من عمارة المعبد الفرعونى المجاور له ما رأى أن يخدم حياته اليومية بصورة عملية .

●● يبدو في الصور طبيعة الأرض في قرية السبع وهي صخرية ورملية غير صالحة للزراعة ، ومع هذه الطبيعة القاسية تظهر الواجهة الخلفية البعيدة لمنزل تم زخرفته بالأسلوب التقليدى للمنطقة ، أما واجهة المنزل الأمامية فهي التي اختلفت وحدها عن باقى واجهات

القرية في بساطة بوابتها حيث تخلو من الأعمدة على جانبيها وتصح هذه البوابة في مستوى مسطح الواجهة بكاملها . وفى أن زخرفتها التي رسمت باللون الأبيض أيضا تتكون من خط واحد من الوحدات المتنوعة والمتكررة للنخيل على شريط من الوحدات الهندسية التي تمثل ماء النيل .

وينظر إلى هذا الشريط الزخرفى الذى يصل بين مدخل المضيفة الملحقة بالمنزل ومدخل المنزل ثم يستكمل زخرفته لباقي الواجهة نجده أنه يتكون من وحدتين يمثلان أشجار النخيل ، لكنهما مختلفان من حيث التصميم . الأولى نخلة فردية رأسية الجذع تميل خطوط سعفها إلى أسفل والثانية نخلة مركبة يتجه سعف أوسطها إلى أعلى الجانبين قائما الزاوية ، وقد عمد الفنان النوبى ، إلى الفصل بين كل مجموعة تضم وحدتين مختلفتين للنخيل معا . . . بوحدته هندسية مكونة من مستطيل رأسى ينقسم إلى أربعة مثلثات كما قام بتكرار هذه الوحدات للنخيل أيضا فوق شريط من المثلثات التي تمثل ماء النيل يتكون من تكرار المثلثات .

وتوضح هذه الصورة الفارق الكبير بين أسلوبى الفنانين النوبيين في زخرفة الواجهتين وتؤكد الواجهة الأمامية رغبة الفنان الكاملة في التحرر بأسلوب تعبيره من الوحدات التقليدية التي عرفها وأحاطت به في المنطقة ، وهو هنا يعبر عن الوحدات التي اختارها ممثلة للنخيل مخالفا بها أسلوب كل أقرانه بالمنطقة في رسم وحدات النخيل فخرجت هذه الواجهة نموذجا فريدا في حرية التعبير وبساطة التنفيذ وأصبحت هذه الواجهة أقل واجهات المنطقة ازدحاما بالوحدات المرسومة باللون الأبيض .

●● تبدو في الصور زاوية داخل إحدى الغرف من منزل في قرية السبع توضح أسلوب زخرفتها ويظهر في الحائط الأيمن بوضوح امتداد الزخرفة الخارجية التي تغطي واجهة المنزل بكامله بنفس تكرارها الأفقى وينفس ترتيبها الرأسى أيضا إذ تبدأ من أعلى بوحدات متفرقة من أصص الزرع ذات النبات الخماسى والمستقيم الأفرع ثم صف من طائر البط المتجه إلى اليسار ثم خط مياه النيل الذى تعلوه أشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط أيضا . ثم يلي ذلك صف من المعلقات النوبية في حجمين ، فردى وثلاثى وهى التي امتازت بتغير وتنوع وحداتها الزخرفية الملونة ، ثم وحدات متكررة لأصص الزرع الثلاثية الأفرع والتي لونت بعض أوراقها .

أما الحائط الآخر فهو أقل ارتفاعا لوجود الكمرات الرئيسية حاملة السقف فوقه وهى تتكون من فلقين من جذوع النخيل وأدى وجود النافذة التي تفتح على الحوض السماوى إلى تكرار الوحدات المرسومة باللون الأبيض بنفس الأسلوب السابق مع إلغاء الوحدة الخاصة بأصص الزرع الثلاثية والمنحنية الأفرع .

يتضح أيضا أسلوب التسقيف باستخدام كمرات الأخشاب المربعة القطاع إلى جانب فلق جذوع النخيل ، والسقف مصنوع من السعف المجمع على طريقة صناعة الحصر . وتظهر فتحة التهوية العلوية على الحائط الأيمن والتي أحيطت بإطار على جوانبها الثلاثة .

أما المعلقات التي ثبتت فوق الكمرة الخشبية الثانوية فهي قد جدلت من الصوف وحلى بعضها بالخرز الملون أو بالقواقع البيضاء .

●● يبدو في الصور ركن من أركان غرفة عروس بأحد منازل قرية « السوع » ولا يظهر من زخارف أسفلها غير بعض وحدات هندسية ملونة قليلة تزين أسفاله حوائطها .

أهم ما يلفت النظر في هذه الغرفة وجود أعداد كبيرة من المعلقات الطولية المصنوعة من سعف النخيل الملون والمزخرفة بوحدات هندسية مختلفة وكذلك الأطباق النوية المصنوعة من السعف والقش الملونين إلى جانب أعداد كبيرة من « الشعلاج » وهو مجموعة من الأحبال المجدولة من الصوف والمزدانة بالشراريف والقواقع والخرز ، وهي تستخدم لحمل الأطباق الصينية والسلاطين وأطباق الشاي بفنجانها أحيانا .

والصورة عموما توضح الثراء الكبير في هذه النواعيات من الصناعات الشعبية اليدوية التي تشتهر بإنتاجها نساء منطقة العرب ... إلى جانب الاهتمام الكبير برسم الوحدات الزخرفية باللون الأبيض على واجهات منازل المنطقة وحوائطها الداخلية أيضا .

كانت قرية أدندان هي آخر قرية منطقة الفديجة وآخر قرى النوبة المصرية في نفس الوقت وكانت تنتهي عند نهايتها حدود مصر مع السودان .

وظلت حتى آخر أيامها ، أرضا تحمل الخير ... الزراعة والنخيل ، فهي آخر القرى التي نجت من أثر التعلية الثانية للخزان مع قرى « قسطل وبلانة وأبوسمبل » وبقيت جدران منازلها تحمل كثيرا من فنون ماضيها القريب . وامتازت هذه القرية ببراعة في أعمال النحت البارز الذي نفذ بطمى النيل والذي كان يزين العديد من حوائط هذه المنازل حتى يوم التهجير .

●● يبدو في الصور بوابة منزل قديم من منازل قرية أدندان تجمع زخرفة جانبي المدخل وأعلاه بين النحت البارز والزخرفة الجدارية الهندسية البارزة الملونة التي تقترب بنا من الزخرفة الإسلامية ، وإن كانت تحمل رموزا من قصص الملاحم الشعبية « سيف ذى يزن » .

يرتفع المدخل عن مستوى الطريق بأربع درجات متنوعة ، وعلى كل جانب من جانبيه مسطبة وأسفل كل منها درجة لوضع الأقدام لمنع الجالس على المسطبة مزيدا من الراحة .

تتكون زخرفة هذه البوابة من مجموعتين على جانبي المدخل ، ومجموعة أعلاها ثم تاج البوابة مجموعتا جانبي المدخل تتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية من الوحدات الزخرفية الوسطى منها ضيقة في العرض وهي في مجموعها عريضة من أسفل وتقل في العرض كلما اتجهت إلى أعلى مما يوحى بتأثير « البابليون » الفرعوني على

خطوطها ، وقد تساقطت أجزاء كبيرة من مساحات أسفلها بفعل الزمن ، وكان التهجير عاملا من عوامل إهمالها وعدم ترميمها .

وتتكون وحداتها الزخرفية من مساحات بيضاء وأنصاف دوائر أفقية زخرف محيطها بمثلثات بارزة وغائرة ودوائر تضم أهلة ونجوم خماسية وأنصاف دوائر رأسية داخلها مثلثات صغيرة وشرائط عرضية من مثلثات بارزة وغائرة وشرائط من الخطوط المتعرجة تمثل مياه النيل .

أما أعلى المدخل فيضم وحدات من شرائط تضم معينات صغيرة وشرائط من مياه النيل ونصف دائرة على شكل القبة محيطها الخارجي على شكل مياه النيل ويتوسطه طبق كبير من الصيني يعلوه هلال ونجمة خماسية بارزان ويحيط بهما أسدان بارزان يمسك كل منهما بسيف تعبيرا عن شخصية « سيف ذى يزن » بطل الملاحم الشعبية ووحدات مستطيلة تضم أطباقا من الصيني .

أما تاج المدخل فهو شريط طويل من الوحدات الرفيعة المختلفة والمتتابعة من المعينات ومياه النيل ، وفي منتصفه قوس مفرد يتوسطه نصف دائرة في داخلها دائرة مفرغة . وعلى كل جانب من جانبيه مستطيل محسم زخرف بوحدتين مربعيتين تضمان أقواسا رأسية غائرة ، وفوق المستطيلات وقوس المنتصف مخروط مدبب . وقد كانت هذه البوابة تضم عشرة أطباق من الصيني وتعتبر من أجمل بوابات منازل النوبة كلها التي بقيت تحمل ملامح الزخرفة التي سادت المنطقة في زمن التعلية الثانية للخزان وتشابه مع زخارف منطقة النوبة السودانية القريبة . وترتبط وحدات زخرفة هذه البوابة مع وحدات الزخارف الجدارية داخل « الديوانى » الذى بنى بعد سنوات طويلة من بناء المنزل وزخرفة البوابة .

●● يبدو في الصور جزء من واجهة منزل من قرية أدندان يرتفع مدخله عن منسوب الطريق بست درجات انسيابية التشكيل وتظهر المصاطب على جانبي المدخل ومن تحتها درجة لكل مصطبة لوضع أقدام الجالس عليها .

يتكون جانب المدخل من عمودين بسيطين بكامل ارتفاعهما وأهم ما يميزهما الإطار العريض المرسوم باللون البنفسجى والذى رسم حول المدخل وفوقه خط آخر يتوسطه نصف دائرة من ذات السمك وذات اللون وعلى نفس مستوى الحوائط والأعمدة ، أما مجموعة أطباق الصيني فقد كانت تبلغ ثمانية عشر طبقا توزع بين خطى أعلى المدخل وباقي الجزء العلوى .

والبوابة كلها في نفس ارتفاع حوائط المنزل والتي يلاحظ في الجهة اليمنى منها الوحدة الملونة أعلى النافذة القائمة والنافذة التي سدت وكان جزء من أجزائها العليا المدببة طبق من أطباق الصيني . ورغم بساطة البوابة إلا أن الأطباق الصينية المستخدمة في زخرفتها تعتبر وحدة زخرفية متنوعة الأحجام .

●● يبدو في الصور نحت بارز من حائط جانبي من ديوانى بمنزل من قرية أدندان ، يبدو للوهلة الأولى وكأنه كاتدرائية ضخمة ، غير أن الفنان النوبى كان يقصد به أن يعبر عن « مسجد » والنحت هنا نفذ على مستويين بخلاف مستوى الحائط الأصيل .

ويتكون المسجد من رحلتين متباعدتين ... المثمنة وهي مرتفعة بارتفاع يصل إلى متر ونصف وتتكون من مجموعة وحدات زخرفية محفورة مركبة تتألف من خط متعرج يمثل ماء النيل وفوقه وأسفله مثلثات محفورة .

الأول في الثلث الأسفل من المثمنة وتحت طبق من أطباق الصيني وفوقه تشكيل بارز نصف دائرى زخرف بوحدتين الخط المتعرج أيضا وتنتهى بمثلث فوقه دائرة بارزة بديلة للهلال الخط الثانى فوق المنتصف والثالث فوق الثلث العلوى للمثمنة وبينهما هلالان رأسيان محفوران

●● يبدو في الصور زخارف حائطية بارزة وغائرة من غرفة عروس « ديوانى » بقرية أدندان ، تم تنفيذها في مرحلة تالية لمرحلة إنشاء المنزل ذاته بمناسبة زواج أحد أبناء صاحب المنزل فقد تم بناء جناح جديد للأسرة الجديدة داخل المنزل . ويلاحظ استخدام نفس الوحدات المستخدمة في البوابة الخارجية للمنزل لكن يظهر بوضوح الفارق الكبير في أسلوب التنفيذ في كل منهما في وحدات « سيف ذى يزن » والأهلة والنجوم ومختلف الوحدات الهندسية الأخرى .

ويتضح أسلوب التسقيف بعروق الخشب ويجريد النخل وفتحات النهاية العلوية المستطيلة الشكل والكبيرة الحجم نسيبا ، ويبدو أيضا ذلك العدد الكبير من أطباق الصيني المتنوعة الأحجام والتي تصل إلى ستة عشر طبقا في الحائط الرئيسى للديوان وحده ، كما يلاحظ وجود وحدات جديدة تضم المثلثات الثلاثة .

وعموما فإن المهارة التي تميز بها الفنان النوبى في قرية أدندان كانت تفوق مهارة الفنان الحديث في تناسق التكوين وفي ازدحام تشكيلاته وفي دقة التنفيذ للوحدات الهندسية المتنوعة .

●● يبدو في الصور نحت بارز متماثل من أحد حوائط ديوانى بمنزل من قرية أدندان نحت على حائط تم طلاؤه أسفل بلون أوكسيد (أوكر) وطلّى من أعلى بلون الطمى .

ويتألف هذا النحت البارز من ثلاثة أجزاء جميعها على مستوى واحد ، جانبان طوليان والأوسط مستعرض يبدأ الجزء الأوسط من أسفل بخط متعرج بارز يمثل مياه النيل فوقه خمسة مربعات بارزة أيضا حفر فوقها تقاطعات بلون الطمى ، قسم كل منها المربع إلى أربعة مثلثات بيضاء ثم خط يتوسطه نصف دائرة في ثلثه الأوسط طلى بلون بنى وحوله خط متعرج بارز يمثل مياه النيل ثم خط بارز يحيط به من جهة الخارج ويظهر بينهما مثلثات غائرة . وفوق هذا الجزء الأوسط رمز للشمس عبارة عن دائرة بارزة تتوسطها دائرة صغيرة يحيط بها مجموعة من المثلثات المتجاورة الغائرة .

أما جانب النحت فيتكون كل منهما من مربع كبير قسم بنفس أسلوب التقاطعات المحفورة بلون الطمى أيضا ليضم أربعة مثلثات بيضاء يعلوه مستطيل به قوسان محفوران بلون الطمى ثم مساحة بيضاء فوقها نحت بارز لطائر البجع ، وأسفل الجانبين رسم داخل إطار مستطيل لأنية وبعض الخطوط المستقيمة .

وعلى الحائط كتب على يمين النحت البارز بأحرف بارزة « باسم الله » وعن يساره « ما شاء الله » ويظهر هذا العمل الفنى مقدرة الفنان النوبى في أدندان على إبداع تكوينات زخرفية تجريدية استخلصها من وحى البيئة خاصة ما ارتبط منها بالنيل ومائه .



وحدات بارزة وغائرة من منطقة أدندان





يتجه كل منهما إلى الخارج وفوقهما طبق من أطباق الصيني وتنتهي المثانة بمثلث حفر داخله ثلاثة مثلثات متدرجة الحجم وتنتهي بدائرة بارزة بديلة الهلال أعلى المثانة .

أما مجموعة بناء المسجد فهي تتألف مما يشبه المثلثين القصيرتين وتحت نهايتهما من أعلى طبق من الصيني ويتجمعان فيما يشبه السقف الهرمي المزخرف في جهة الداخل بوحدة مياه النيل وينتهي من أعلى بدائرة بارزة وتحتها طبق من أطباق الصيني ، أما القبة فهي تتوسط هاتين المثلثتين القصيرتين وزخرفت نصف دائرتها الداخلية بوحدة مياه النيل أيضا .

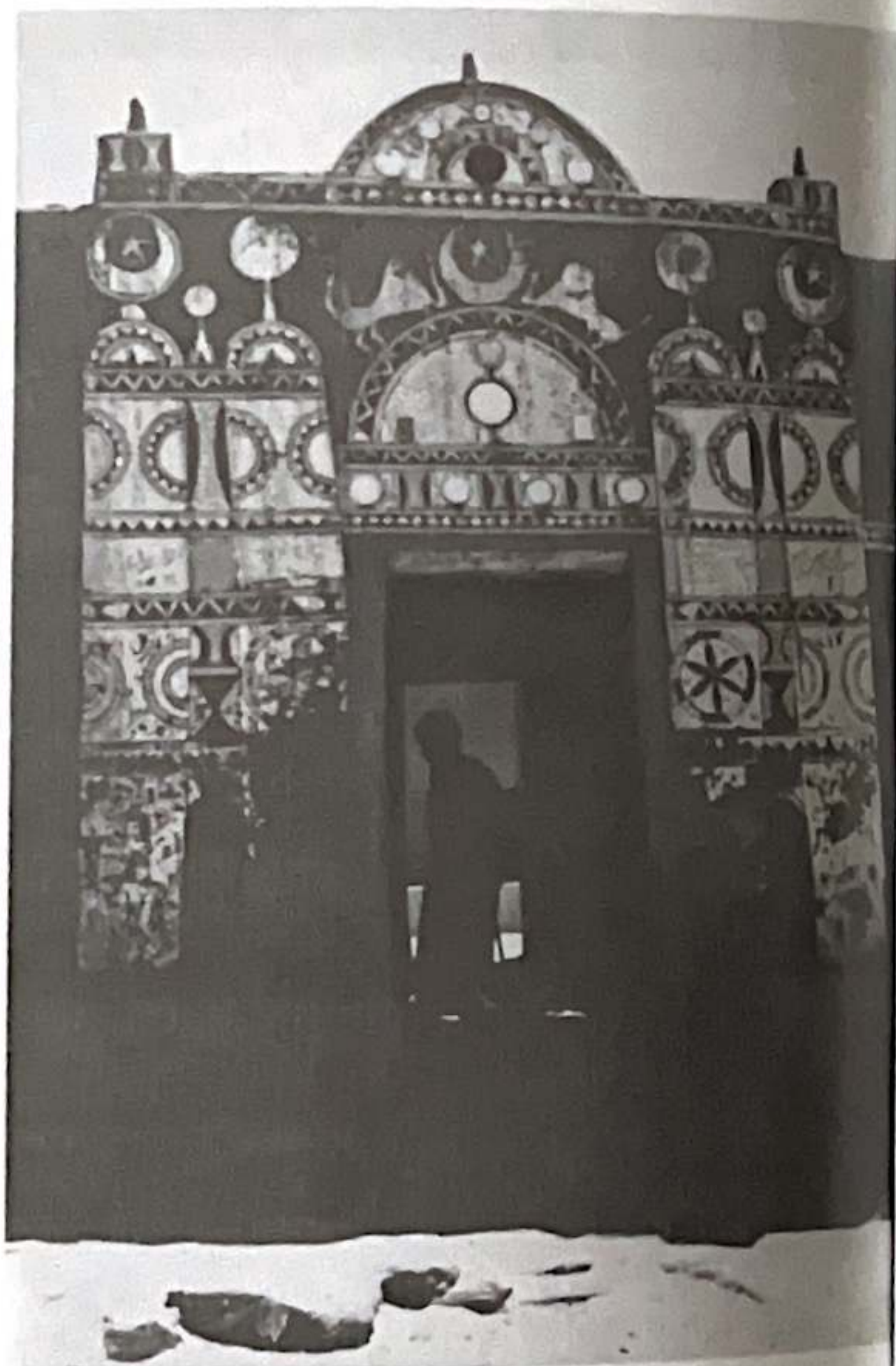
يتجمع بناء المسجد والمثانة معا عن طريق خط بارز زخرف أسفله بأنصاف دوائر متشابهة غائرة في المستوى الأول للنحت .

ولا يشير هذا النحت البارز إلى شكل المسجد إلا بوجود الهلالين الرأسين في مثلثته وقد تبين بالفعل أن الفنان الذي أبدع هذا النحت البارز كان مقيما للعمل في إيطاليا لفترة طويلة فتأثر بما شاهد من عمارة الكاتدرائيات هناك فانعكس ذلك على أسلوب تنفيذه لهذا النحت البارز للمسجد الذي نقله من خامه الطين في أدندان .

●● يبدو في الصور نحت بارز غير متماثل من حائط ديوانى لمترل من قرية أدندان ، وعدم التماثل هو ما يجعله قد يبعد بعض الشيء عما قصد إليه الفنان فالجانب الأيسر من النحت يمتد بزوايا شبه قائمة ، بينما تكثر الميول والمنحنيات في الجانب الأيمن . اعتمدت زخارفه الأساسية على متنوعات لمياه النيل ، في أعلاه خط متعرج كبير وأعلاه وفي أسفله مثلثات كبيرة أيضا وأسفله خط متعرج قصير ومثلثات كبيرة أيضا ثم خط متعرج ومثلثات صغيرة . حتى فراغ الوسط ليس متماثلا وفي اليسار وحدات من مثلثات متجاورة ووحدات مائلة . الطبقات المصنوعان من الصيني والملصقان قرب أطرافه السفلى هما الرمزان الوحيدان اللذان يقرباننا من فهم الموضوع . . . إنه نحت بارز يعبر عن « جهاز راديو » وكأنه على حائط غرفة العروس في أدندان ، إنما يكمل أثاث منزلها .

●● يبدو في الصور نحت بارز قديم لمترل من قرية أدندان . . . تساقطت بفعل الزمن أجزاء كثيرة من تكوينه . كان هذا المترل في زمن ما قبل التهجير ، مهجورا خاليا من سكانه . ربما كان يعبر عن « جهاز راديو » من ذلك النوع القديم والكبير ذى العلبة الخشبية النصف دائرية من أعلى ، وبه إضافات على جانبيه . لكنه رغم تجريديته الواضحة قد تميز بتكرار الخط المتعرج المعبر عن مياه النيل . . . شريان الحياة الوحيد في النوبة .

واجهة مزخرفة بالأبيض على جدران بلون الرمال الطبيعية من منطقة (أدندان)



وحدات زخرفية تمثل نباتات وطيور من منطقة السبوع

●● يبدو في الصور تفصيل لمزلاج خشبي كان مشتا فوق باب خشبي لمترل من قرية أدندان ، يتكون من ثلاثة أجزاء - قائم رأسى وعارضة أفقية ومفتاح .

زخرفة القائم الرأسى بعدد من الوحدات الدائرية والوترية ونصف الدائرية ، وزخرفت العارضة الأفقية عند مدخل المفتاح بدائرتين داخلها دائرتان أصغر ، وخطوط رأسية وجميعها نفذت بأسلوب التنقيط .

وهذا المزلاج يؤكد أن الفنان النوبى لم يترك مجالا يمكنه أن يضع لمساته الفنية فيه إلا وكانت بصماته المميزة قد تركت آثاره فوقها على كل أرضها .

هكذا كانت فنون الزخرفة الجدارية والمعمارية في « النوبة القديمة » وهكذا كان الفنان نبضا يعبر عن كل إحساس عميق بالجمال الذى صنعه من طينة الأرض وطعم النيل مليا لمطالب الحياة على أرضه مرتبطا بعاداته وتقاليده الموروثة منذ بدء التاريخ ، متأثرا بما حوله من تراث تمثل في كل الآثار التى خلفتها الحضارات المصرية القديمة والمتعاقبة في « النوبة » على مر العصور .

إن هذه المجموعة المحدودة من الصور التى انتقلت بنا مع الكلمات ، فى جولة عاجلة بين ثلاث من قرى النوبة عبر مناطقها الثلاث . . . إنما هى مجرد تذكرة لاسم « النوبة القديمة » التى كانت . . . وستظل فى وجداننا وتاريخنا أبد الدهر أنها كانت موطن فن وتراث متميز .

العادات والتقاليد

- الاحتفالات الشعبية بالمولد ● الموت والشعائر الجنائزية ● المناسبات الدينية
- شعائر وحفلات الزواج ● مرحلة الميلاد ● الأعياد والتقاليد القبطية

الاحتفالات الشعبية بالموالد

بقلم الدكتور/ فاروق احمد مصطفى

وقد عرفت مصر الفرعونية أنواعا من الاحتفالات الدينية التي تشبه الاحتفال « بالموالد » كما عرفها العالم المسيحي حيث ارتبطت بأسماء القديسين ، فكثيرا ما نسمع عن الاحتفال بمولد سانت ونيس في فرنسا ، وسانت يعقوب في اسبانيا ، وسان بول في فالييتا بمالطة ، وسان سافا في يوغسلافيا ، وسان كايتانو في المكسيك وغيرهم .

ويحتفل المصريون بمولد القديسين مثل : مولد مارجرس ، ومارينا ، وسانت تريزا ، وغيرهم ويشارك المسلمون والأقباط في هذه الاحتفالات فتبدو كأنها احتفالات وطنية عامة .

وعلى الرغم من أن مصطلح الموالد يقصد بيوم ميلاد أو وفاة ولي من أولياء الله إلا أن الاحتفال بالمولد في الحقيقة يدوم أياما يحتفل فيها به . فعلى سبيل المثال فإن السيد أحمد البدوي يحتفل به في ثلاث مناسبات يطلق عليها جميعا مصطلح « المولد » ترتبط مناسبة منها بيوم الميلاد ، والمناسبة الثانية بيوم وفاته ، والمناسبة الثالثة يطلق عليها الرجبية نسبة لأحد التابع .

ويستمر الاحتفال « بالمولد » عدة أيام لاتقل عادة عن أسبوع ، وقد تزيد لتصل إلى ثلاثة أسابيع كما في مولد الحسين ، والسيدة زينب بالقاهرة وعادة ما يختتم الاحتفال بالمولد بليلة أخيرة يطلق عليها اسم « الليلة الكبيرة » أو « الليلة الختامية » وهذه الليلة تعتبر الليلة الرئيسية في الاحتفالات وبأنتهائها ينتهى الاحتفال بالمولد وغالبا ما تكون هذه الليلة « ليلة يوم الخميس » في كثير من الموالد .

والغرض الذي يقام « المولد » من أجله هو تكريم صاحبه وأحياء ذكره بصرف النظر عن مراعاة اليوم الذي ولد فيه لأن غالبية أولئك لم يعرف تاريخ مولدهم على وجه الدقة كما لم يعرف شيء عنهم في طفولتهم وصباهم .

يرتبط استخدامنا لمصطلح الاحتفال CERMONY بمصطلح الشعائر RITUAL التي تكون في العادة مصاحبة للاحتفال ، ولكن يجب التمييز بينهما لأن الاحتفال يعد ممارسة نمطية رسمية يشترك فيه أكثر من ممارس ، نظرا لأنه يشتمل على تراث ثقافي .

ودرستنا للاحتفالات في واقع الأمر دراسة لمجموع الممارسات النمطية بما تحتويه هذه الممارسات من شعائر وجوانب اجتماعية وأخرى ثقافية . بينما اهتمامنا بدراسة الشعائر يجعلنا نركز فقط على جوانبها الدينية والسحرية والرمزية .

عند دراسة الاحتفالات الشعبية الخاصة بالموالد نتناول الموضوعات التالية :

* التعريف بالموالد .

* تاريخ الاحتفال بالموالد في مصر .

* أنواع الاحتفالات بالموالد في جانبها : الشعائري ، والممارسات الشعبية الأخرى المتضمنة لهذه الاحتفالات .

* أهمية الاحتفال بالموالد :

توجد في تاريخ الشعوب مناسبات تدعو للاحتفالات الدينية وقد تتغير هذه المناسبات من وقت إلى آخر كما أنها قد تضمحل ، ولكن تظل مظاهر هذه الاحتفالات قائمة وترتبط ارتباطا وثيقا بإقامة وأحياء بعض الشعائر ، ومن المعروف أن الاحتفالات الدينية يندر إقامتها دون أن تكون مصاحبة للممارسات الشعائرية ، لأنهما متداخلتان ويصعب الفصل بينهما .



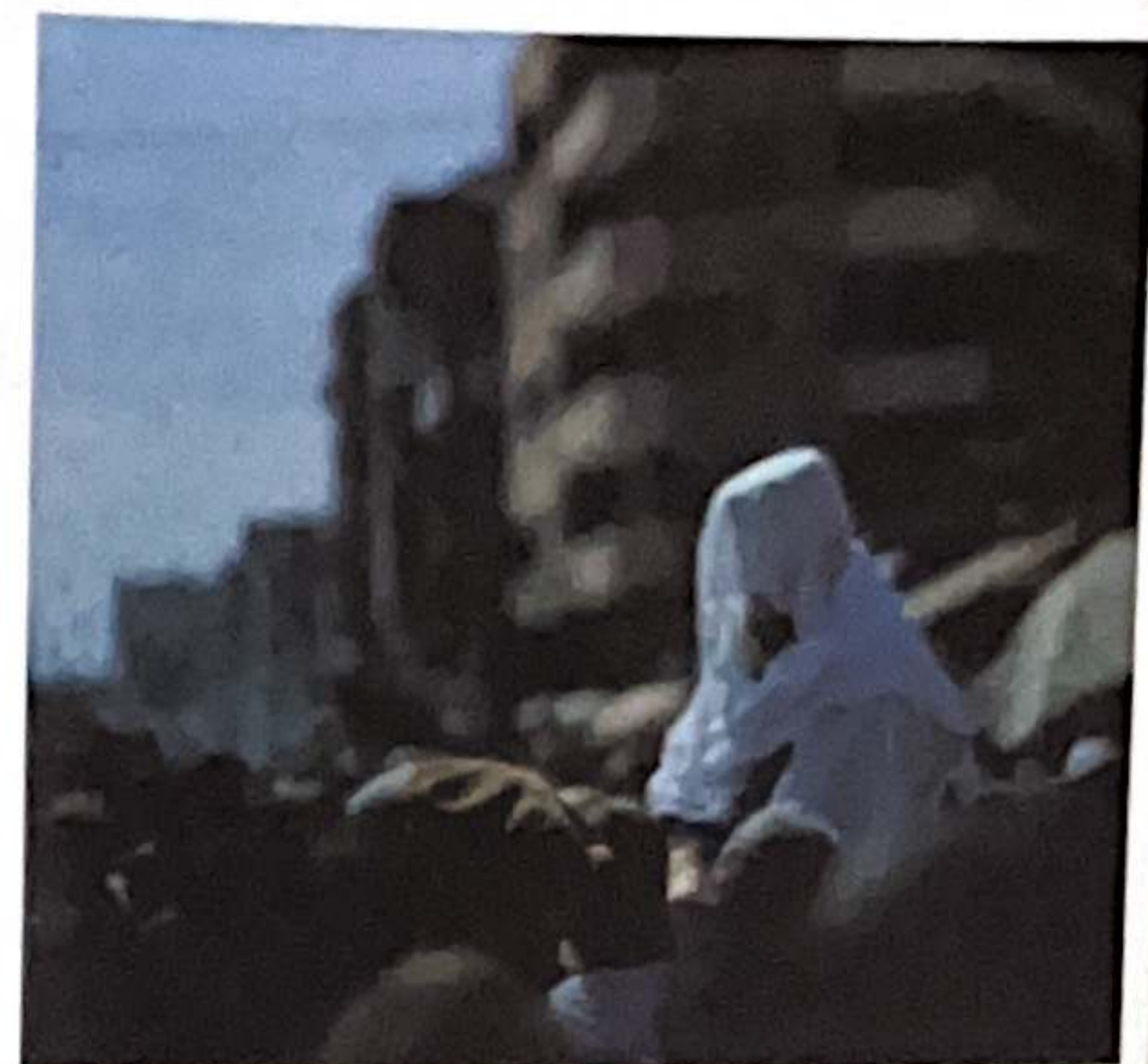


سرايق الاحتفالات

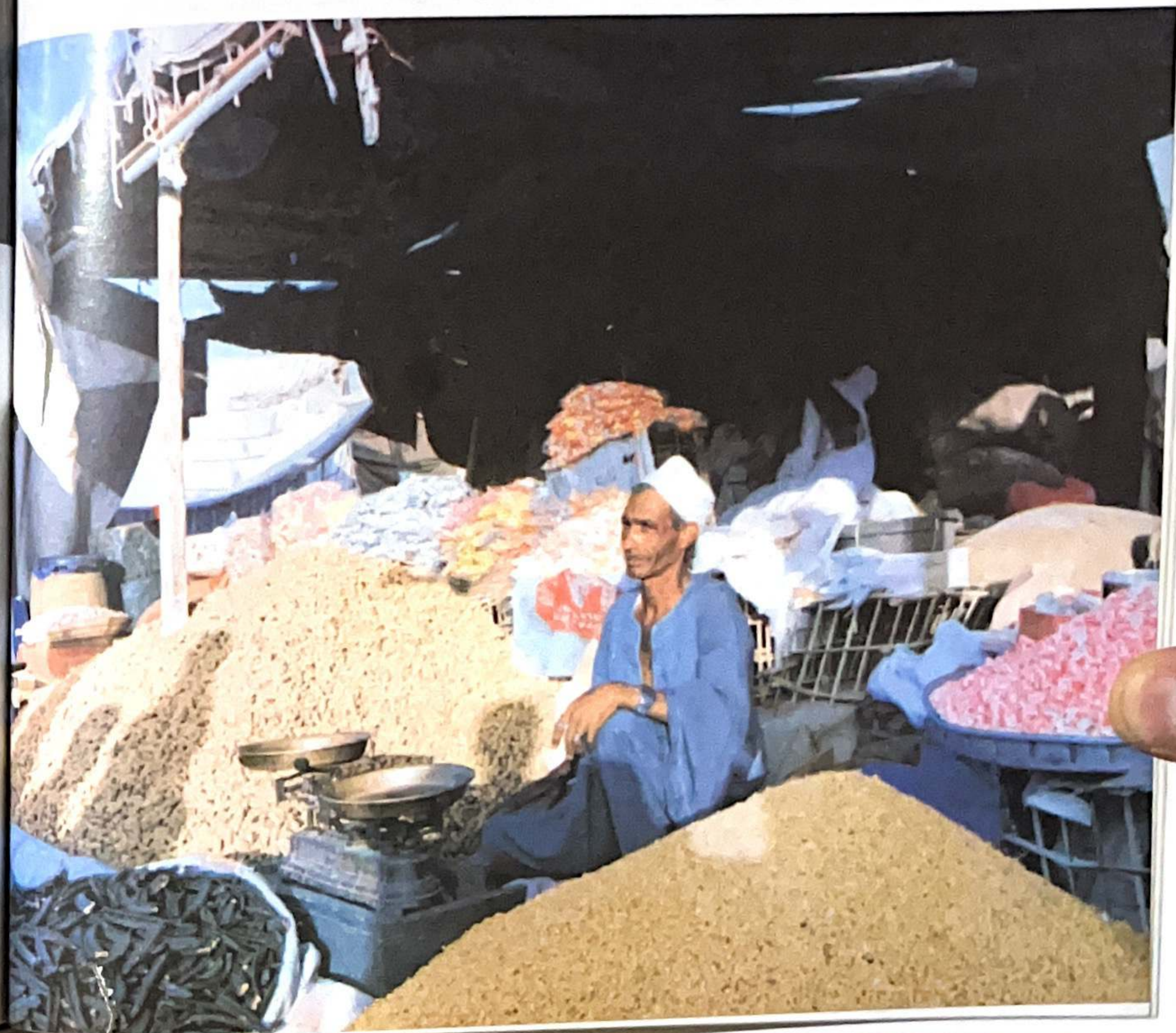


الحنطور من
وسائل الاحتفالات
في مولد السيد البدوي

شيخ إحدى الطرق الصوفية في المولد



الحمص والحلوى من علامات المولد





أدوات الركوب والزينة والخيول العربية من مولد السيد البدوي

وفي مصر يحتفل بكثير من المناسبات الدينية المختلفة والتي يمكن تصنيفها إلى قسمين - هما :

الفئة الأولى :

المناسبات الدينية العامة كالأحتفال بالأعياد ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وأول العام الهجري وليلة الإسراء والمعراج ، وليلة التصف من شعبان وغيرها من الأحتفالات الدينية التي لا زالت قائمة في مصر .

الفئة الثانية :

الأحتفالات الخاصة بموالد الأولياء ويمكن تقسيمها بحسب حجم الجماعات التي تحضر هذه الأحتفالات وهي :

(١) الأحتفالات الكبيرة بموالد الأولياء مثل : مولد الحسين ، ومولد السيدة زينب ومولد الأولياء الذين ينتمى إليهم بعض رجال الطرق الصوفية وهي على سبيل المثال مولد أحمد البدوي في طنطا ، وإبراهيم الدسوقي في دسوق . وهذه الأحتفالات تعتبر مناسبات عامة لا تقتصر على المريدين والأتباع لهذه الطرق . بقدر ما يشترك فيها عدد هائل من المواطنين من المجتمعات الريفية القريبة في أماكن الأحتفال بالإضافة إلى المشاركين في الأحتفال الذين يحضرون من مدن كثيرة .

(٢) موالد الأولياء مؤسسى الطرق الصوفية ويهتم بحضور أحتفالها أتباع هذه الطرق ، وتكون قاصرة عليهم ووسيلة تستخدم لجذب أتباع جدد للطريقة الصوفية مثل مولد الرفاعي بالقاهرة .

(٣) موالد أولياء البدو وأيضاً موالد أولياء النوبيين حيث تقوم العائلات بالأحتفالات وهذا يعنى أنه لا توجد علاقة بين المولد في المجتمعات البدوية والطرق الصوفية كما لا يعنى أيضاً عدم مساهمة أو اشتراك البدو في الموالد والأحتفالات العامة الأخرى وأيضاً اشتراك النوبيين في موالد الأولياء الآخرين .

والتقسيم السابق ليس جامعاً ولا مانعاً لكل أنواع الأحتفالات بالموالد حيث لا يقسم هذا التقسيم الموالد المحلية الأخرى في كثير من القرى والمجتمعات المحلية ؛ لأن هذه الأحتفالات عادة ما تكون قاصرة على سكان هذه القرى وهذه المجتمعات المحلية وهي لا تحظى بصفة الشمول والعمومية وكثرة المترددين والمحتفلين التي تحظى بها الأحتفالات بالمناسبات الدينية العامة والموالد الكبيرة .

« والموالد » تعمل على تدعيم الاعتقاد في الأولياء وتقوية هذا الاعتقاد ، وبالتالي تحافظ على استمراره عبر الأجيال المتعاقبة كما أنها جزء من النسق الدينى الموجود داخل المجتمع وتعمل على الترابط والتماسك . وهذه الأحتفالات أيضاً من الموضوعات التي يهتم بها المعتقد الشعبى والذي يعتبرها جزءاً لا يتجزأ من النسق الدينى ، كما فيها من ممارسات شعائرية دورية تتم على مدار السنة وترتبط بكثير من الأولياء .

وتعمل الأحتفالات على ترابط الجماعات التي تهتم بها ، على تماسكها فكثيراً ما تتعاون هذه الجماعات فيما بينها لتكاليف الخاصة بالأحتفالات والتي تتمثل في تأجير الحجرات وإقامة الخيام وإيجار السرايا بالإضافة إلى التكاليف المادية بالمشتريين والطعام الذى يقدم في هذه المناسبات لكل المشتركين .

كما وأن أعضاء هذه الجماعات يتعاونون فيما بينهم لمساعدة من يفد ويعمل الجميع متعاونين مما يزيد من ترابطهم وتماسكهم .

والأحتفال بالمولد مناسبة اجتماعية لتلاقي الأصدقاء وتوسيع العلاقات الاجتماعية كما أنها تحافظ على التراث الأدبى والشعرى والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية فضلاً عن أنها مناسبات للترويح والاستمتاع بوقت الفراغ بالإضافة إلى أنها مناسبة للبيع والشراء وازدحام الحركة التجارية في المدن مثل طنطا ودسوق كما أنها مناسبات تبرز بالانتعاش الاقتصادى - للقرويين خصوصاً بعد بيع المحاصيل النقد كالفطن مثلاً .

لكنى نعطي وصفاً دقيقاً للأحتفال بالموالد وتحديد الجذور الأولى لهذا الأحتفال في مصر نجد أن من الضرورى الاعتماد على الدلائل التاريخية التي نستطيع أن نستخلص منها بعض المبادئ الأساسية التالية وهي :

أولاً : إذا كان يبدو للوهلة الأولى أن مجتمع الدراسة هو المجتمع المصرى وأنا نعالج ظاهرة ثقافية واحدة إلا أن الواقع يشهد أننا ندرس هذه الظاهرة من خلال ثقافات مختلفة لهذا المجتمع فمما لاشك فيه أن الثقافة المصرية القديمة تختلف عن الثقافة الإسلامية في عصورها المختلفة داخل المجتمع المصرى .

ثانياً : وإذا كان هناك تشابه بين الأحتفالات بالموالد والأعياد الدينية القديمة فنجد أن هناك اختلافاً في الوظيفة قد تختلف باختلاف كل عصر من العصور ، فوظيفة الأحتفالات الدينية في مصر كانت تؤدي من أجل هدف دينى وهو تقديس الفرعون أما الوظيفة الخاصة في الأحتفالات الدينية وفي العصر الإسلامى فكانت تقام على أساس أنها أعياد وأحتفالات دينية وقد اختلفت هذه الوظيفة في العصر الفاطمى فتعددت الأحتفالات بالموالد ، وكثرت وكانت الوظيفة المستهدفة والمقصودة هي العمل على نشر الدعوة الفاطمية وإلهاء الشعب عن التفكير في المذهب الدينى الذى يحدث في البلاد واستخدمت من الوسائل والأساليب ما يساعد على تحقيق هذه الوظيفة واستمالة الشعب لحب الفاطميين كما استمر الهدف من إقامة الأحتفال بالموالد لأسباب سياسية في عصر الأيوبيين والمماليك رغم اختلاف الظروف الاجتماعية .

ثالثاً : إن تعرض مصر لظروف الحروب الصليبية أدى إلى الانقصار في إقامة الأحتفال بالموالد فانكمشت بعض المظاهر

رابعا : موقع مصر الفريد ساعد على انتشار ديانتها القديمة على سواحل اليونان كما ساعد على هجرة العلماء ومشايخ الطرق الصوفية والأولياء من المغرب للإقامة فيها .

خامسا : من الصعب الفصل بين مظاهر الاحتفالات بالموالد سواء أكانت ممارسات شعائرية أم ممارسات دينية فلكلورية .

لا يمكن فصل « الموالد » في مصر القديمة عن الدين ، لأن الدين كان جوهر الحياة اليومية فيها ولقد ساعدت الظروف الأيكولوجية على عمومية بعض الأفكار الدينية وانتشارها في معظم مدن مصر القديمة ، نظرا لسهولة الانتقال بين مصر عبر النيل من الجنوب إلى الشمال ، مما ساعد على نقل الأفكار والعادات الدينية من مكان إلى مكان آخر وقد تتخذ بعض العبادات أسماء غير الأسماء التي نعطي في جنوب الوادي مما أدى إلى تعدد الآلهة واختلاف أسمائها .

وقد ساعد على انتشار هذه العقائد ما وضع عنها من أناشيد وأشعار كما أنها عاشت واستقرت بجانب العقائد المتوارثة دون أن يشعر سكان هذه المدن بأى تناقض بينها . وهذا ما أكدته أدلف أرمان ، حيث أشار إلى أن العقيدة المصرية قامت على أساس تعدد الآلهة ولكنها امتازت بالقدرة على توارثها للأجيال القادمة .

وإن معرفة المصريين القدماء للعبادة وتقديمها للآلهة المتعددة استوجبت ضرورة القيام بتأدية الشعائر المفروضة عليهم للتقرب إليها والاحتفال بها . ولم يستخدم المصريون مصطلح « الموالد » وإنما استخدموا لها مصطلحا آخر هو « الأعياد » التي تعددت في مصر القديمة كثيرا ، وخاصة في عهد الدولة الحديثة فهناك بالإضافة إلى الأعياد الدينية لمواكب آمون وأعياد الآلهة المختلفة ، أعياد الجبانة ، وأعياد فرعون وخاصة الاحتفال بالعيد الثلاثين لتوحيد فرعون ، كذا الأعياد الزراعية كعيد رأس السنة وعيد الحصاد وعيد الفيضان وكانت معظم هذه الأعياد في بادئ الأمر ذات طابع ديني ، ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى مناسبات لإقامة الاحتفالات الكبيرة والمواكب الضخمة .

وقد حفظ لنا التاريخ بعض المعلومات عن هذه الأعياد كالعيد الكبير للآله « مين » وعيد الأم أوزيريس ، وعيد زيارة آمون لمعبد الأقصر الذي يعتبر من أهم الأعياد التي كانت تقام في الأقصر وفي عهد الدولة الحديثة وكان يطلق اسم عيد « أبت العظيم » وهو اسم معبد الأقصر الحالي ومعنى كلمة « أبت » تعني الحريم ، لأن هذا المعبد كان محصنا ولحريم آمون ، وكان يحتفل به كل سنة احتفالا كبيرا ، كما أنه كان عيدا شعبيا فقد كان يغادر آمون معبد الكرنك لزيارة الآلهة « مون » في معبد الأقصر في اليوم الخامس عشر من الشهر الثاني من فصل الفيضان ولا يرجع إلا بعد عشرة أيام ، أما العيد نفسه فكان يمتد من أربعة وعشرين يوما إلى سبعة وعشرين يوما . وتصور لنا النقوش التاريخية تفاصيل هذا العيد وخروج موكب الفرعون تتقدمه القرائين

التي سوف نذبح احتفالا بالعيد كما يشترك في الاحتفال الموسيقية وتحمل أربع سفن على أكتاف رجال الدين إلى أن النيل فتوضع في السفن الكبيرة ومنها السفينة الخاصة (ازدانت) ويتبعها بعد ذلك سفن الكهنة ورجال الجيش والمغنيين والمغنيات والراقصات وتنتهي الاحتفال في معبد بتقديم القرائين وذبحها .

ويتضح أن أهم ملامح الاحتفالات المصرية القديمة : جانبين : الجانب الديني والشعائري . تقديس الآلهة والقرى ، وتقديم القرائين ، والقيام ببعض الممارسات الشعائرية كالرقص الديني وغيرها . أما الجانب الآخر من الاحتفالات وهو الجانب الديني أو الفلكلوري فهو يشتمل على الموسيقى والغناء وغير ذلك من مظاهر الاحتفالات الشعبية . كما اتضح من تدخل في الجانبين وأنه من الصعب الفصل بينهما فالرقص على المثال يؤدي بغرض ديني وكذا الموسيقى .

وقد يرجع الظهور الحقيقي للموالد والاحتفال بها في مصر إلى عصر الإخشيد فقد كانت الأعياد تقام في المناسبات الاجتماعية الكبرى التي يشترك في إحيائها الحكام والشعب وتمتد الأسطة ويخرج الناس إلى المتزهات وهم يرتدون ملابسهم الجديدة . ولم يقتصر الأمر على الاحتفال بالأعياد الدينية الخاصة بالمسلمين وإنما شارك المسلمون المسيحيين في كثير من الأعياد ، حتى أصبحت أعيادا قومية ومن هذه الأعياد عيد وفاء النيل ، وفتح الخليج وعيد النيروز وهو ما يشبه عيد الربيع « شم النسيم » وقد ذكر المسعودي مدى اهتمام المصريين (مسلمين ومسيحيين) بالاحتفال بعيد الغطاس في عصر الإخشيد وخروجهم إلى نهر النيل ومعهم طعامهم وشرايبهم وآلات الطرب والموسيقا حتى أصبحت ليلة الغطاس من أكبر الليالي التي يحتفل فيها بمصر .

وإذا كانت بداية ظهور الأسطة في العصر الإخشيدى فإن وظيفتها الاجتماعية اختلفت في العصر الفاطمي الذي اتخذها كوسيلة من وسائل نشر الدعوة الفاطمية بين المصريين فتعددت الأسطة وأنواعها وصنوف وألوان الأطعمة التي تقدم منمشية مع العسل الشعبي « اطعم الفم تسحق العين » فقد ظن الفاطميون أنهم باستخدامهم هذه الأسطة يمكنهم تغيير المذهب الديني السني للمصريين . ونشر المذهب الفاطمي الشيعي ، ومن الممكن أن نقول إن وظيفة الأسطة وظيفية سياسية . كما وإن الاحتفالات قد تغيرت بدخول الفاطميين إليها بل إن الاحتفالات بموالد الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين بدأت تظهر ربما لأول مرة في تاريخ مصر بشكل مباشر ، فمن أهم الاحتفالات التي أقيمت الاحتفال برأس السنة الميلادية ، وأول العام الهجري ، ويوم عاشوراء (وهو يوم مقتل الحسين) ومولد النبي « صلى الله عليه وسلم » ومولد علي بن أبي طالب ومولد الحسن ومولد الحسين رضى الله عنهم ومولد فاطمة رضى الله عنها ومولد الخليفة ، وليلة أول

رجب وليلة منتصف رجب وأول ليلة في شهر شعبان وليلة النصف وأول رمضان وجير الخليج ويوم النيروز ويوم الغطاس ويوم الميلاد وعيد النصر (وهو يوم دخول الفاطميين مصر) وحميس العهد .

وقد اشتهر العصر الفاطمي بالمبالغة في إحياء الأعياد والمواسم والدافع لهذه الظاهرة لا يرجع إلى الثراء الذي تمتعت به الدولة الفاطمية محبت وإنما يرجع أيضا إلى استخدام هذه الاحتفالات كجمال لنشر الدعوة الفاطمية ومحاولة الدعاية لها ولهؤلاء الحكام الجدد ، فاتخذت الدولة الفاطمية من الأعياد والمواكب والأسطة وسائل للدعاية والوصول إلى قلوب الناس وكسب ولائهم ومحبتهم ، لتأييد النظام الجديد ونشر المذهب الفاطمي واتخذت من الأعياد مناسبات اجتماعية لتحقيق هذا الهدف .

ولم يقتصر الفاطميون على الاحتفال بالأعياد والموالد التي كانت موجودة من قبل بل أدخلوا أعيادا جديدة وهي مولد علي كرم الله وجهه ، ومولد الحسن ومولد الحسين وليالي الوقود - الأربع (وهي أول رجب ونصفه وأول شعبان ونصفه) وترجع هذه التسمية إلى أن جميع الساحد كانت تضاء في هذه الليالي ويخرج الناس إلى الجامع الأزهر وهم يحملون المشاعل فتظهر القاهرة وكأنها قد « أصبحت نهارا » على حد وصف المقرئى لها .

ومن الأعياد الأخرى التي أدخلها الفاطميون أيضا عيد « غدیرقم » وهو المكان الذي يقول الشيعة إن النبي « صلى الله عليه وآله » وليا بن أبي طالب عهده فيه وجعله على خليفته ، أو كما يقول الشيعة أصبح بمنزلة هارون من موسى . أما يوم عاشوراء وهو العاشر من المحرم فقد احتفلت به الحكومة الفاطمية احتفالا كبيرا فكانت تعطل فيه الأسواق ويخرج الناس فيه إلى الشوارع ليكون حزنا على الحسين بن علي وهو يوم استشاده . كما كان يقدم في هذا اليوم سباط أطلق عليه « سباط الحزن » فكان لا يقدم فيه إلا خبز الشعير والعنيس والملحاحات والجبن وغيرها كدليل على الحزن .

اعتاد الخلفاء الفاطميون على أن يركبوا في مواكب فخمة يشقون شوارع القاهرة وسط أفراح الناس ومظاهر الزينة وبعض هذه المواكب كانت تسمى بالمواكب « العظام » وتقام أول العام وأول رمضان والجمع الثلاث الأخيرة من شهر رمضان وصلاة عيدى الفطر والأضحى وجير الخليج ، أما المواكب الأخرى فقد سماها القلقشندي المواكب « المختصرة » وكانت تحدث أربع مرات في السنة . ويشترك في هذه المواكب آلاف الفرسان وصفوف الجمال وعليها الهودج المزركشة ويمشى إلى جانب الخليفة أحد كبار الدولة يحمل مظلة .

أما بالنسبة لمواكب « الموالد » فكان يتقدم المواكب نائب عن الخليفة وكان يظهر منتظبا جوادا ، ويحيط به ثلاثون من مثلى الخليفة وكثير من الحجاب والقراء ومؤذنى المساجد المختلفة يحمدون الله ويدعون للخليفة ، وكان المحتفلون يركبون الجياد أيضا وبأيديهم

الشموع المضءة كما كانت الحموع العفيرة تنبع الموكب الذي يبدأ من رواق قاضى القصة « يسير في شوارع القاهرة حتى يصل إلى باب الزمرد وهناك يكون الخيمة جالسا في مطرته فيشتد الزحام والكل يتربص فرصة مشاهدة وجه الخليفة ، وكان الخطباء في المساجد يتبارون في خطبهم وإذا ما انتهوا منها فتحت نوافذ المطرزة فيظهر وجه الخليفة ويخرج أحد رجاله ويلوح لهم بيديه علامة على الانصراف ويقول : « أمير المؤمنين يرد عليكم السلام » فيستأنف الموكب سيره . وكانت تقدم الأسطة وتوزع الحلوى وتعطى الهبات .

وقد كثر الاهتمام بالغناء والموسيقى في الاحتفال بالموالد في العصر الفاطمي وأقبل كثير من رجال الدولة وأعيانها في مجالسهم الخاصة ومأدبهم على سماع المغنيين والمغنيات وكان معظم المغنيات من الجوارى ، كما أن مجالس الطرب واللهو كانت تقام على شواطئ الخليج بالقاهرة ولما زاد الانحلال الاجتماعي من جراء هذه المجالس أمر الخليفة الحاكم بامر الله بلعائها .

وإذا كانت الحياة اليومية في أيام الدولة الفاطمية قد وصفت بالحياة الاجتماعية المترفة فإن الدولة الأموية قد غلبت عليها عقيدة الجهاد فنجد المقرئى عندما يشير إلى بعض الاحتفالات في العصر الأيوبي لا يتعرض لألوان الإباحة والمسكرات التي انتقدتها عند كلامه عن الاحتفالات في العصر الفاطمي والعصر المملوكي ، وذلك لأن الأيوبيين قد اقتصدوا في الاحتفالات وألغوا أعياد الشيعة ، أو غيروا فيها بما يتفق مع تحول البلاد من المذهب الشيعي إلى السني ، فعلى سبيل المثال تحول يوم عاشوراء من يوم الأحران إلى يوم السرور والفرح الذي توزع فيه الحلوى وتطهى فيه الحبوب .

وهكذا شهدت مصر في العصر الأيوبي اهتماما بالاحتفالات . ولكن مع مراعاة الاقتصاد فسمع أيضا عن الأسطة والمواكب وغيرها من مظاهر الاحتفالات كما وأن العصر الأيوبي أيضا استخدم نفس الوسائل التي كانت موجودة في الدولة الفاطمية ولكن بشيء من الاقتصاد ، فقد بدأت سلسلة المعارك الحربية مع الصليبية والحروب تحتاج دائما إلى المال الذي ينفق في شراء المعدات والإنفاق على الجيش على حساب الحوائج الاجتماعية الأخرى للحياة . ومن هنا كانت الاحتفالات بالموالد في هذا العصر قليلة نسبيا .

وهناك مبدأ آخر وهو ارتباط الاحتفالات بالحالة الاقتصادية والرواج الاقتصادي الأمر الذي أدى إلى الاهتمام بالاحتفالات بالموالد في العصر المملوكي على نحو أكبر . وقد لا يكون العامل الاقتصادي هو السبب الوحيد ، فهناك العامل السياسي أيضا وهو أن المماليك كانوا من الأجانب بالإضافة إلى ظروف انهيار الدولة الإسلامية في المغرب . فعادت الحياة الصاخبة مرة ثانية في أيام المماليك وكثرت الأعياد الدينية والقومية وتولغ في إقامة تلك الأعياد والاحتفالات . ففي الأعياد ذات الصبغة الدينية كان الناس يتبادلون التهئة ويقومون الموالد والولائم

ويتصدقون على الفقراء ويبالغون في إظهار السرور .

وأصبحت هذه الاحتفالات تشمل على المواكب مثل الاحتفال بدوران المحمل وكذلك في الاحتفال بوفاء النيل وتولية سلطان جديد ، فكانت تفرش الشوارع بقطع الحرير وتقام أقواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال .

ومما يؤكد موقع مصر الممتاز هجرة العلماء إليها وقدم من شجع على إقامة « المولد » وانتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر في القرن السابع الهجري كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبي الحسن الشاذلي وأبي العباس المرسي وأبي القاسم الفباري والسيد أحمد البدوي وقد وجدوا في مصر الجو الملائم ، لشرب تعاليمهم ومذاهبهم وأفكارهم . وقد انقسموا إلى فرق لكل فرقة شيخها وشعارها وقد ازداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المماليك فأقاموا الخانقاوات ورصدوا الأوقاف عليهم .

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان بروجق أقام مدرسة أنشأها في بين القصرين وقرر لها مراتب وميزات وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وقصدوهم لمشاركتهم في أفكارهم ولقضاء حوائجهم حتى وصفوا بأنهم ملوك الآخرة الذين يدخلون الجنة قبل الأغنياء . وبدأ التوسل بالأولياء والمشايخ ، لتحقيق المآرب والغايات وآمن الناس في ذلك العصر في الاعتقاد في هؤلاء الأولياء الصالحين حتى نسوا إليهم كثيرا من الأعمال الخارقة للعادة وأسماها بالكرامات . وقد استعص ذلك الاعتقاد الكبير في الأولياء العناية الفائقة بإقامة موالدهم السنوية في الجهة أو البلد التي فيها قبر الولي وقد قام قايناي برعاية بعض هذه الموالد وأمر بإقامتها ودعوة الحليفة والقضاء والأعيان إليها .

أما عامة الناس فبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموالد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التي كانوا يفتخرون بالأعداد الكبيرة التي حضرت إلى الموالد فكانوا يقولون : جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوي من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين .

وقبل أن نبحث هذا الجزء من البحث - يجدر الإشارة إلى أهم العوامل التي أدت إلى انتشار الموالد في مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام الفراعنة فقد جبلوا على الاعتقاد في القوى الإعجازية وتقديسها والعامل الثاني : الذي لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر الفريد بين مفرق الشرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة هجرة العلماء والأولياء ورجال الدين من المغرب العربي في القرن السابع الهجري .

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التي تمت في ظل الإيمان والاعتقاد في القوى الإعجازية ، هذه الشخصية استطاعت أن تجد في

حبها للنبي محمد ﷺ ، وآل البيت متفصلا لها ، وبالرغم عدم اعتناق هذه الشخصية للمذهب الشيعي إلا أننا لم نجد أي شذوذ من الشعوب الإسلامية يكن الحب للنبي وآل بيته بالدرجة التي كانها الشعب المصري .

ويتضمن الاحتفال بالمولد جانباً مهماً هو الجانب الشعائري المعروف أن الشعائر أفعال متكررة EPETITIVE ACTIONS ، وهو لا يعني أن كل شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني . فكثير من هذه العادات المرتبطة بالممارسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات أفعالا دينية فضلا عن اشتراكهم أيضا في النشاط الديني ULAR . وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشمل دائما الجانبين الشعائري والديني . ولا يمكن فصل السلوك الشعائري الاعتقادات الدينية التي يؤمن بها الأفراد ، والتي تلمز القيام بالأعمال والفروض والالتزامات الدينية من صلاة وصوم وزكاة وحج . كما الحال عند المسلمين وما يتطلبه القيام بهذه الممارسات من قواعد ومراعاتها مثل التطهر والوضوء وهذا يعني أن الشعائر مهما كانت بسيطة أو معقدة جماعية أم فردية تعد ترجمة وأداء للاعتقاد ويجب عند دراسة التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتي تساعدنا في معرفة الأساس الديني لهذه الشعائر . وقد أكد ذلك « هرسكوفيتز » HERSKOVITS عندما نبه على ضرورة الأخذ بكل التفاصيل الخاصة بالشعائر .

والشعائر المتعلقة بالمولد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية « الأولياء » ، والقديسين والأدوار التي يقومون بها وتأثيرهم في الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التي تعتقد اعتقادا راسخا في هؤلاء الأولياء والذين يرتبطون بهم برباط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم آباءهم وأجدادهم من الناحية الروحية فحسب وإنما عند كثير من الأفراد الذين يرجعون أسباب نجاحهم في أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للأولاد ، وإنجاب الأطفال ، وزواج بناتهم يرجع إلى تأديتهم هذه الشعائر وإلى تأثير هؤلاء الأولياء عليهم . هذا بالإضافة إلى الاعتقاد في أهم السبل للتقرب إلى الله ، فهم الذين يشفعون لهم عنده ويسألونه تحقيق دعائهم في الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد فيهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحققون الأعمال ويعينونهم إذا ما استعانوا بهم في قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم .

أول ما يبادر إلى الذهن أن السلوك الشعائري يتضمن كل مظهر يتعلق بالالتزامات الخاصة بالعقيدة الدينية التي يدين بها الفرد بما يطوى عليه من القيام بالعبادات والفروض الدينية ، ولكي تمارس هذه الشعائر يجب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل التطهر والوضوء وإذا كان التطهر يتم في الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تنقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء تدنس وإنما قصد به التطهر من أدران الشر ، لكي يحل الخير في الإنسان

وهذا يعني أن الاتباع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائري قد بدءوا مرحلة جديدة وأن عملية التطهر نفسها ما هي إلا استعداد وتجهيز لدخول هذه المرحلة ليكتسبوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تقربهم من الطبقة المقدسة للأولياء المحتفى بهم .

فالشعائر التي تقدم للأولياء بمناسبة موالدهم فضلا عن قيامها على أساس الاعتقاد في أهمية هؤلاء الأولياء وقدرتهم وقداستهم ، ولكي يتم مباشرتها والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط والواجبات أولها عند كثير من الاتباع الوضوء فهناك إلزام وضرورة من أن يكون الإنسان متوضئا عند الوقوف أمام الولي . وقد تصل المغلاة عند البعض إلى التلبية بضرورة أن يكون الإنسان مغتسلا ، حتى يكون طاهرا من كل دنس ويمكن أن نميز ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هي :

- زيارة الضريح .
- الذكر .
- الموكب .

ولا يجوز حضور المولد دون زيارة الضريح التي لها آداب خاصة منها التهيؤ والاستعداد المعادي والروحي كالوضوء والاستحمام والاعتقاد بقدرة الولي فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان وملهم وبصيرته تخترق الحجب ، ويمكن أن يؤتمن على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر زيارة الولي على تحيته وحسب وإنما الاستعانة به في إمكانية حضور المولد في المرات القادمة . ومن الشعائر التي تؤدي داخل المقصورة وأمام قبر الولي ، الظهور أولا بمظهر الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإذلال والإنكار فالولي ينظر إليهم ويراهم وأن روحه الطاهرة تحول زواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الضريح مناسبة للدعاء ، لأنه يعتقد بأن الدعاء في هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولي بدفنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة ضريح الولي طوال أيام المولد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الضريح يوميا وقد تعدد الزيارات في اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا ويعدد أوقات الصلاة التي يؤديها المرء في المسجد ، كما يجب ألا ينسى المرء قبل أن يتفص المولد من زيارة الولي للمرة الأخيرة وذلك من أجل « الإذن » له بالمغادرة والقاء نظرة أخيرة على مقصورة الولي وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور في المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهي عبارة عن قراءة الفاتحة ثم تلاوة آية : « إن الله وملائكته يصلون على النبي » ثم الصلاة على النبي بصيغة « اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم » ثم الصلاة بصيغة أخرى وهي « الصلاة والسلام عليك يا رسول الله » . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قوله الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله ، ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية « فتلاوة ألف صلاة » و « ألف سلام »

عليك يا أول خلق الله وخاتم رسل الله فيعقبها وضع اليدين على الرأس . وزيارة الضريح لا تكون قاصرة على الرجال والشباب والصغار وإنما تضم السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لزيارة النساء في المولد وإنما الزيارة مفتوحة وبدون حدود .

ويتم في موالد القديسين الأقباط زيارة بعض المزارات الخاصة بالقديسين والتوجه إلى بعض الأماكن في الكنيسة أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموجودة داخل الكنيسة نفسها أو إلى مكان المذبح المقدس . كما أنهم يشتركون بعض النماذج والأيقونات والتماثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة التسليم المطلق بأهمية الأولياء والقديسين وقدراتهم الخفية على القيام بأعمال معجزة .

ويعد الذكر عند المسلمين من أهم الشعائر التي تؤدي في المولد ويتضمن الذكر ذكر أسماء الله الحسنى أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شيء من ذلك كما أنه يحتوي أيضا على ذكر رسل الله وأنبيائه .

وللذكر عدة أنواع منه ما هو ثناء على الله مثل « سبحان الله والحمد لله والله أكبر » ومنه ما هو دعاء « ربنا لا تؤاخذنا إن نسبنا أو أخطأنا » ومنه ما هو مناجاة « الله سبحانه » والصلاة على النبي « ﷺ » إن الله وملائكته يصلون على النبي وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسنى أو بقراءة الأوراد تقريبا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أجزاء من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتبها الشيوخ والكبار .

وقد تستخدم الموسيقى في الذكر لجذب أعداد كبيرة للحضور وللمشاركة في الذكر ثم الانتماء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التي تحضر جو المولد ، لتمارس هذه الشعائر فهم يختلفون في الطريقة التي تؤدي الذكر ، وفي درجة الهزات والشطحات ولكنهم يتفقون جميعا في أن الذكر يؤدي جماعيا ولهذه الجماعة شيخها الذي يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التي قد تكون في شكل إيماءات أو تصفيق أو ذكر بعض الأدعية والعبارات . وهو يشجع جماعته على الاستمرار في تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتي والحركي بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الانساق والشكل العام للجماعة .

وتمارس كثير من الجماعات شعائرتهم الخاصة بالذكر خارج المسجد فيقيمون السراقات الخاصة أو الخيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يستأجر بعض المنشدين لإحياء ليالي المولد والإنشاد الديني ولتحسيس أعضائها للتعبير عن فرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة في الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وترى أنهم غير مكلفات في القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها .

ويتصدقون على الفقراء ويبالغون في إظهار السرور .

وأصبحت هذه الاحتفالات تشتمل على المواكب مثل الاحتفال بدوران المحمل وكذلك في الاحتفال بوفاء النيل وتولية سلطان جديد ، فكانت تفرش الشوارع بقطع الحرير وتقام أقواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال .

ومما يؤكد موقع مصر الممتاز هجرة العلماء إليها وقدم من شجع على إقامة « المولد » وانتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر في القرن السابع الهجري كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبي الحسن الشاذلي وأبي العباس المرسي وأبي القاسم القياري والسيد أحمد البدوي وقد وجدوا في مصر الجو الملائم : لنشر تعاليمهم ومذاهبهم وأفكارهم . وقد انضموا إلى فرق لكل فرقة شيخها وشعارها وقد ازداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المماليك فأقاموا الخانقاوات ورصدوا الأوقاف عليهم .

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان بريقوق أقام مدرسة أنشأها في بين القصرين وقرر لها مراتب وميزات وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وقصدوهم لمشاركتهم في أفكارهم ولقضاء حوائجهم حتى وصفوا بأنهم ملوك الأحرار الذين يدخلون الجنة قبل الأغنياء . وبدأ التوسل بالأولياء والمشايخ : لتحقيق المآرب والغايات وأمن الناس في ذلك العصر في الاعتقاد في هؤلاء الأولياء الصالحين حتى نسبوا إليهم كثيرا من الأعمال الخارقة للعادة وأسماها بالكرامات . وقد استعج ذلك الاعتقاد الكبير في الأولياء العناية الفائقة بإقامة موالدهم السنوية في الجهة أو البلد التي فيها قبر الولي وقد قام قبايلي برعاية بعض هذه الموالد وأمر بإقامتها ودعوة الحليفة والقضاء والأعيان إليها .

أما عامة الناس فبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموالد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التي كانوا يفتخرون بالاعداد الكبيرة التي حضرت إلى الموالد فكانوا يقولون : جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوي من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين .

وقبل أن نختم هذا الجزء من البحث - يجدر الإشارة إلى أهم العوامل التي أدت إلى انتشار الموالد في مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام الفراعنة فقد جبلوا على الاعتقاد في القوى الإعجازية وتقديسها والعامل الثاني : الذي لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر الفريد بين مفرق الشرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة هجرة العلماء والأولياء ورجال الدين من المغرب العربي في القرن السابع الهجري .

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التي نمت في ظل الإيمان والاعتقاد في القوى الإعجازية ، هذه الشخصية استطاعت أن تجد في

حجها للنبي محمد ﷺ وآل البيت متفصلا لها ، وبالرغم من اعتناق هذه الشخصية للمذهب الشيعي إلا أننا لم نجد أي شعير الشعوب الإسلامية يكن الحب للنبي وآل بيته بالدرجة التي الشعب المصري .

ويتضمن الاحتفال بالموالد جانباً مهماً هو الجانب الشعائري المعروف أن الشعائر أفعال متكررة REPETITIVE ACTIONS تأ شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني . وهو لا يعنى أن كل العادات المرتبطة بالماراسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات تكر أفعالا دينية فضلا عن اشتراكهم أيضا في النشاط الديني ECULAR ، وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشتمل دائما على الجانبين الشعائري والديني . ولا يمكن فصل السلوك الشعائري عن الاعتقادات الدينية التي يؤمن بها الأفراد ، والتي تلزم القيام بالعادات والفروض والإلتزامات الدينية من صلاة وصوم وزكاة وحج . كما هو الحال عند المسلمين وما يتطلبه القيام بهذه الممارسات من قواعد يجب مراعاتها مثل التطهر والوضوء وهذا يعنى أن الشعائر مهما كانت بسيطة أو معقدة جماعية أم فردية تعد ترجمة وأداء للاعتقاد ويجب عند دراستها التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتي تساعدنا في معرفة الأساس الديني لهذه الشعائر . وقد أكد ذلك « هرسكوفيتز » HERSKOVITS عندما نه على ضرورة الأخذ بكل التفاصيل الخاصة بالشعائر .

فالشعائر المتعلقة بالموالد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية « الأولياء » ، والقديسين والأدوار التي يقومون بها وتأثيرهم في الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التي تعتقد اعتقادا راسخا في هؤلاء الأولياء والدين يرتبطون بهم برباط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم آباءهم وأجدادهم من الناحية الروحية فحسب وإنما عند كثير من الأفراد الذين يرجعون أسباب نجاحهم في أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للأولاد ، وإنجاب الأطفال ، وزواج بناتهم يرجع إلى تأديتهم هذه الشعائر وإلى تأثير هؤلاء الأولياء عليهم . هذا بالإضافة إلى الاعتقاد في أهم السبل للتقرب إلى الله ، فهم الذين يشفعون لهم عنده ويسألونه تحقيق دعائهم في الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد فيهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحققون الأعمال ويعينونهم إذا ما استعانوا بهم في قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم .

أول ما يتبادر إلى الذهن أن السلوك الشعائري يتضمن كل مظهر يتعلق بالالتزامات الخاصة بالعقيدة الدينية التي يدين بها الفرد بما يتطو على من القيام بالعبادات والفروض الدينية ، ولكي تمارس هذه الشعائر يجب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل التطهر والوضوء وإذا كان التطهر يتم في الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تنقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء تدنس وإنما قصد به التطهر من أدران الشر ، لكي يحل الخير في الإنسان

وهذا يعنى أن الاتباع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائري قد بدءوا مرحلة جديدة وأن عملية التطهر نفسها ما هي إلا استعداد وتجهيز لدخول هذه المرحلة ليكتسبوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تقربهم من الطبقة المقدسة للأولياء المحتفى بهم .

والشعائر التي تقدم للأولياء بمناسبة موالدهم فضلا عن قيامها على أساس الاعتقاد في أهمية هؤلاء الأولياء وقدرتهم وقداستهم ، ولكي يتم مباشرتها والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط والواجبات أولها عند كثير من الانواع الوضوء فهناك إلزام وضرورة من أن يكون الإنسان متوضئا عند الوقوف أمام الولي . وقد تصل المغالاة عند البعض إلى التنيب بضرورة أن يكون الإنسان مغتسلا ، حتى يكون طاهرا من كل دنس ويمكن أن نميز ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هي :

- زيارة الضريح .
- الذكر .
- الموكب .

ولا يجوز حضور المولد دون زيارة الضريح التي لها آداب خاصة منها التهيؤ والاستعداد المادى والروحي كالوضوء والاستحمام والاعتقاد بقدرة الولي فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان وملهم وبصيرته تخترق الحجب ، ويمكن أن يؤمن على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر زيارة الولي على تحيته فحسب وإنما الاستعانة به في إمكانية حضور المولد في المرات القادمة . ومن الشعائر التي تؤدي داخل المقصورة وأمام قبر الولي ، الظهور أولا بمظهر الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإذلال والإنكسار فالولي ينظر إليهم ويأمرهم وأن روحه الطاهرة تحول زواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الضريح مناسبة للدعاء ، لأنه يعتقد بأن الدعاء في هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولي بدفنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة ضريح الولي طوال أيام الموالد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الضريح يوميا وقد تتعدد الزيارات في اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا وبعدد أوقات الصلاة التي يؤديها المرء في المسجد ، كما يجب ألا ينسى المرء قبل أن ينفض المولد من زيارة الولي للمرة الأخيرة وذلك من أجل « الإذن » له بالمعادرة وإلقاء نظرة أخيرة على مقصورة الولي وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور في المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهي عبارة عن قراءة الفاتحة ثم تلاوة آية : « إن الله وملائكته يصلون على النبي » . ثم الصلاة على النبي بصيغة « اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم » ثم الصلاة بصيغة أخرى وهي « الصلاة والسلام عليك يا رسول الله » . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قول « الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله » ، ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية « فتلاوة ألف صلاة » و « ألف سلام »

عليك بأول خلق الله وخاتم رسل الله فيعقبها وضع اليدين على الرأس . وزيارة الضريح لا تكون قاصرة على الرجال والشباب والصغار وإنما تضم السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لزيارة النساء في الموالد وإنما الزيارة مفتوحة وبدون حدود .

ويتم في موالد القديسين الأقباط زيارة بعض المزارات الخاصة بالقديسين والتوجه إلى بعض الأماكن في الكنيسة أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموجودة داخل الكنيسة نفسها أو إلى مكان المذبح المقدس . كما أنهم يشتركون بعض النماذج والأيقونات والتماثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة التسليم المطلق بأهمية الأولياء والقديسين وقدرتهم الخفية على القيام بأعمال معجزة .

ويعد الذكر عند المسلمين من أهم الشعائر التي تؤدي في الموالد ويتضمن الذكر ذكر أسماء الله الحسنى أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شيء من ذلك كما أنه يحتوي أيضا على ذكر رسل الله وأنبيائه .

وللذكر عدة أنواع منه ما هو شأن على الله مثل « سبحان الله والحمد لله والله أكبر » ومنه ما هو دعاء « ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا » ومنه ما هو مناجاة « الله سبحانه » والصلاة على النبي ﷺ ، إن الله وملائكته يصلون على النبي وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسنى أو بقراءة الأوراد تقريبا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أجزاء من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتبها الشيوخ وال كبار .

وقد تستخدم الموسيقى في الذكر لجذب أعداد كبيرة للحضور وللمشاركة في الذكر ثم الانتماء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التي تحضر جو الموالد : لتمارس هذه الشعائر فهم يختلفون في الطريقة التي تؤدي الذكر ، وفي درجة الهزات والشطحات ولكنهم يتفقون جميعا في أن الذكر يؤدي جماعيا ولهذه الجماعة شيخها الذي يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التي قد تكون في شكل إيماءات أو تصفيق أو ذكر بعض الأدعية وال عبارات . وهو يشجع جماعته على الاستمرار في تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتي والحركي بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الانساق والشكل العام للجماعة .

وتمارس كثير من الجماعات شعائريهم الخاصة بالذكر خارج المسجد فيقيمون السرايدات الخاصة أو الخيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يستأجر بعض المشدين لإحياء ليالي المولد والإنشاد الديني ولتحميم أعضائها للتعبير عن فرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة في الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وتري أنهن غير مكلفات في القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها .

ومن الشعائر التي تمارس في الموالد سواء مولد النبي ﷺ ، أو موالد الأولياء الكبيرة كمولد السيد البدوي ومولد إبراهيم الدسوقي ، والحسين والسيدة زينب نجد المواكب وهي في حقيقتها تجمعات دينية تمارسها الطرق الصوفية والمقصود منها لفت الأنظار إلى بعض الشعائر التي تؤدّيها الجماعات الصوفية تريد بها الإشارة إلى قوة الدين وتماسك المسلمين في الحفاظ على شعائره . ويتشكل الموكب من جماعات تطوف بعض الجهات أو الأحياء شاكراً الله على ما أعطاهما من هداية وطاعة ويقال إن هذه المواكب امتداد للنسبة النبوية وأحياء لها عندما دخل الرسول مكة فاتحاً . وقد تكاثرت أهلها فدخلت الجماعات وهي تكبر وتذكر اسم الله .

وقد تشارك الحكومة في تنظيم هذه المواكب بخاصة في مولد النبي ﷺ ، فيتقدم الموكب بعض رجال الشرطة الذين يركبون خيولهم وبعضهم الآخر يكون مترجلاً كما يحضر الموكب عدد من ممثلي السلطة المحلية ويشارك أيضاً رجال من التنظيم الصوفي . أما موالد الأولياء فيترك تنظيمها لخليفة الولي ولرجال الطرق الصوفية في المناطق التي يقام فيها الاحتفال ويتم تنظيم الجماعات المشتركة بحسب ترتيب مكانتها الاجتماعية وقوة تأثيرها وعدد أتباعها . ويحدد لها الطرق والشوارع الرئيسية التي تسير فيها وغالباً ما يبدأ الموكب من أحد الميادين الرئيسية ليشتهى عند مقصورة الولي حيث تتلى صيغة الاستقبال التي سبق الإشارة إليها . وتشهد الجماعات المشتركة في الموكب أناشيد دينية خاصة كلها تتعلق بمدح الرسول ﷺ ، والإشارة بالولي الذي يحتفى به .

وفي رأينا أن المواكب من المشاهد الدرامية التي تستخدم حوادث قليلة واقعية تمثل في بعض الفرق الرمزية من قوات الشرطة التي تسير في المشهد والتي قد تستخدم الموسيقى في العزف والتعبير عن السرور بالإضافة إلى بعض القوات الخاصة بحفظ النظام وترتيب وقوف المشاهدين وتنظيمهم لهذا المشهد ، ويشتمل على خليفة الولي الذي يركب حصاناً ويرتدي زى رجال الدين ، ليكسب احترام المشاهدين ، ويحتوي المشهد أيضاً على عدد من الجماعات لكل جماعة منشدها كما قد تستخدم بعض الآلات الموسيقية للمحافظة على الإيقاع .

ولا تقتصر المواكب على الأولياء المسلمين بل هناك مواكب خاصة بالقديسين وتحاول الجماعات المسيحية في موالد القديسين القيام ببعض المشاهد الخاصة التي تختلف عن مواكب المسلمين وهناك جماعات تشهد بعض الترانيل الدينية تسير في الشوارع المحيطة بكنيسة القديس إلى أن تصل إلى مدخل الكنيسة ثم تتجه إلى صورة القديس وهي مستمرة في ترتيبها وقد تضم مواكب خاصة بالأطفال الذين سيتم تعميدهم وهم يرتدون الملابس البيضاء ذات الصلبان المشغولة بالإضافة إلى استخدام بعض الآلات الموسيقية الشعبية وبعض الآلات النحاسية .

وقد استطاع الإنسان أن ينقل ماثوراته وما أبدع إلى الأجيال اللاحقة وقد استخدم النقل الشفاهي ORAL TRANSMISSION كوسيلة التواصل المستخدمة في تعليم التراث ونقله إلى الأجيال المتعاقبة ولذا أصبحت ثقافته هي خيرة أجيال سابقة مضافة إليها خبرة جيل ليقدّم من جديد خبرة جديدة كجيل جديد وهذا يدل على أن ما يتركه الإنسان من إبداعات فنية تنمو وتطرد بنمو الإنسان وتقدمه وهذا لا يحد من استمرار التراث وتغييره - بتغيير الإنسان فالتراث يستمر مادام هناك جماعات تحافظ عليه وتعمل على استمراره والمحافظة عليه لا يتجزأ من ثقافتها .

كما يتصل بها اتصال الجزء بالكل ويعرض المواد الفلكلورية . الأغاني الشعبية الدينية والحكايات الشعبية التي تحكى عن الأول ومعجزاتهم وعلاقتهم بالأحياء . وتحدد المواد الفلكلورية المصاحبة للاحتفال بما يلي :

- الأغنية الشعبية
- الموسيقى الشعبية
- الأمثال الشعبية
- الحكايات الشعبية
- الألعاب الشعبية

والأغنية الشعبية :

مقطوعات شعرية تحفظ عن طريق الرواية الشفاهية وتغنى بمصاحبة الموسيقى وهي تعتمد على الموسيقى السمعية وليس لها « نوتة موسيقية » مكتوبة وتتميز الأغنية الشعبية بالصفة الجماعية بمعنى أن أي شخص يستطيع أن يشترك في أداء الأغنية ، وهذا لا يعني عدم وجود غناء شعبي فردي وكذا عدم وجود غناء جماعي في المستويات الغنائية الأرقى وإنما قصدت منه أن جمال الصوت وحلاوته ليس له أثره البارز في الأغاني الشعبية وإن كان هذا لا يمنع من وجود كثير من المطربين الشعبيين الذين يتمتعون بهذه الصفة .

وبالرغم من أن كثيرا من الفلكلوريين يرون أن الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف إلا أن هذا لا يمنع في الأغاني والأناشيد الدينية من وجود مؤلف حتى وإن ظل غير معروف .

ومما يجدر ملاحظته أن معظم الأغاني الشعبية لا تلزم بالوزن أو القافية وإنما تعتمد على قدرة المطرب الشعبي في الأداء أولا . كما أن المعنى لا يلتزم بالتسلسل في السياق بل قد يخرج عن السياق فيدخل فيه مقاطع من بعض الأغاني المتداولة على أنه يعود مرة أخرى إلى تكلمة الأغنية . وقد يلجأ المطرب إلى هذه الوسيلة منعا لحدوث ملل عند المستمعين .

وقد تتناول الأغنية الشعبية في الموالد بعض الحكم والمواعظ

والأقوال المأثورة وخاصة المؤلفات لبعض قيم المجتمع المصري كالصبر ، والإيمان بالقضاء والقدر ، والمحافظة على أسرار الآخرين وعدم كشف عيوبهم . ولا ينسى المطرب الشعبي أن يطعم الأغنية « بموال » معتمدا على فرقة موسيقية ، وعليه أيضا أن يترك لأعضائها فرصة التقاط الأنفاس ، هذا بالإضافة إلى ما يحدثه الموال من أثر في المستمعين يبلغ حد الشوة ويصل بهم إلى حالة الجذب والاندماج التام مع كلمات الأغنية .

على أن مهمة الترويح والترفيه في الموالد يختص بها فرق شعبية خاصة يقام لها السراقق ويدفع لها رسم للدخول وهذه الفرق تستفيد من مناسبات المولد وتتخذ من الأولياء مقدمات لازمة لأغانيها الشعبية كما تستخدم بعض العبارات والكلمات الغريبة والدارجة .

ويرى الدكتور أحمد أبوزيد أن التعبير الجمالي هو الخاصية الأساسية من خصائص - الإنسان وفي ذلك يقول : إن الإنسان يميل بطبعه إلى التعبير عن إحساسه بالجمال ، وهذا معناه أن التعبير الجمالي هو خاصية أساسية من خصائص الإنسان وإن كانت أساليبه وأشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر لأن الثقافة السائدة في المجتمع هي التي تحدد تلك الأساليب في آخر الأمر .

ويرى « فراتزبازل » أن التعبير بالموسيقى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتعبير بالكلمات والتعبير بالرقص . فكثيراً ما كان التعبير في المجتمعات البدائية مزيجاً من الموسيقى والحركات والتعبير اللغوي . وكل هذا يكون في مجموعة الأغنية الشعبية .

فالموسيقى الشعبية تعد من أهم لوازم الاحتفالات وكذلك الرقص والأداء الدرامي وكل هذه العناصر تتفاعل مع بعضها البعض بحيث لا يمكن فصل عنصر عن الآخر .

وكما يرتجل المطرب الشعبي الأغنية فإن الموسيقى الشعبية يلجأ إلى الارتجال فكثيراً ما كان مؤلف الموسيقى الشعبية هو نفسه الذي يقوم بأدائها ، وحتى إذا كان للقطعة الموسيقية الشعبية مؤلف آخر فإن الموسيقى التي يقوم بأدائها ويغير منها ويعدل بما يتناسب مع المناسبة التي يؤدي فيها اللحن وقد يضيف إليه كثيراً من إبداعاته . وقد استفاد الملحن الشعبي المصري من نعمات التراث الديني والقرآن والأذان والتواشيح الدينية . ووجد في الموالد مناسبة كبيرة لأداء هذه الصفحات ولم يقتصر الارتجال على الموسيقى بل قام المطرب الشعبي أيضاً بالارتجال في مجال الأغنية الشعبية وعلى وجه الخصوص في مجال الموالد أو في ارتجال عبارات غنائية قائمة على كلمات « ياليل يا عين » .

وإذا كانت الموسيقى الشعبية تعتمد على تكرار الوحدة اللحنية فإن هذا التكرار يعتمد على الإيقاع وأنه من السهل التمييز بين النغمات في الأوضاع المهمة من اللحن كبدائية ونهاية الجمل الموسيقية التي يجب أن تكرر ، فالتكرار يكون واضحاً في كل التكوينات الموسيقية

والتشكيلات المتكررة التي يمكن سماعها وتحديدتها بسهولة في الموسيقى الشعبية .

وتعتمد الموسيقى الشعبية في الموالد على النقل السماعي ، لأن معظم الموسيقيين الشعبيين لا يعرفون النوتة الموسيقية ويعتمدون في استخدام آلاتهم على مهارتهم القبطية ، فالموسيقى الشعبية يستطيع أن يكرر اللحن الواحد في المناسبات المختلفة وقد يضيف إلى اللحن إضافات يراها ضرورية كما أنه يستطيع أن يغير اللحن ، وذلك بما يتماشى مع المطرب الشعبي الذي قد يغير لون غناؤه من مدح إلى موالد إلى غير ذلك من الأغاني ، ولذا فإن الموسيقى الشعبية لديه القدرة على المتابعة وحسن التعبير .

أما الآلات الموسيقية التي يستخدمها الموسيقيون الشعبيون فهي آلات بسيطة في تكوينها عميقة الأثر فيما تحدثه من إيقاعات يطرب لها الحاضرون فهي الرباب والناي والطنبل اللبدي الكبير أو الطبل السوداني أو بعض الدفوف والطارات أو المزمار والأرغول وقد يضاف إليها العود أو الكمان في بعض الفرق التي تطلق على نفسها مصطلح الفرق الشعبية

وإذا كانت الموالد تنجح الفرصة للمشاركين في الاحتفالات بالاستمتاع بالموسيقى وتذوقها فإنها بنفس الدرجة تنجح للموسيقيين الشعبيين والمطربين الفرصة المعادلة في تنمية ابتكاراتهم الفردية ومهارتهم عن طريق الشعور بنتيجة ما أجروه من أعمال بالإضافة إلى المتعة الناتجة عن ممارسة هذه الأعمال نفسها .

الأمثال الشعبية :

تعد أحد ألوان التعبير الشعبي الشفاهي ويعتمد كثير من الناس عليها في انتقال الخبرة والمعرفة من شخص إلى آخر . ويمتاز المثل بإيجاز اللفظ وحسن ولفظ التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم وميزة الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب وليست في ذلك كالشعر أو النثر فإنها لا ينبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية في الأدب وأمثال كل أمة مصدر مهم للمؤرخ الأخلاقي والاجتماعي الذي يستطيع التعرف من خلالها على أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة لأن الأمثال عادة وليدة البيئة التي نشأت عنها .

وإذا كانت الأمثال بالنسبة لدارس الفلكلور الذي يهتم بالحانب الأدبي أحد الفنون القولية VERBAL ART فإنها بالنسبة للأنثروبولوجي أحد ميادين الثقافة المهمة التي يستطيع منها أن يتعرف على العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وهي تعدد بمؤشر حقيقي لمعرفة الحياة اليومية للمجموعة والتعرف على قيمتها .

والموالد مناسبات لإطلاق بعض الأمثال الشعبية التي تقال في الحياة اليومية كما أنها في كثير من الأحيان لا تتراد لمعناها الظاهر أو الواضح وإنما يكمن خلف المثل دائماً معنى آخر خفي وعلى الباحث ألا يقف عند ظاهر المعنى ولكن عليه أن يبحث عن المعنى

لعبة الشان من مظاهر الاحتفال بالموالد الشعبية



ومن معه من المريدين أن يحتشدوا من أجل إنقاذ خضرة عندما سمع السيد نداءها وتوسلاتها رغم المسافة البعيدة بينه وبين بلاد النصارى ويستطيع عبد العال ومن معه بقوة من السيد البدوي الروحية أن ينقذ خضرة وترجع إلى مصر في بساط سحري .

وإذا كان الأفراد يتدرون فيما بينهم فالأولياء أيضا قد يتفاكهون ليسوا هم من البشر الذي يتمتع بقدرات خاصة تظهره أيضا الحكايات الشعبية فقد قام الولي إبراهيم الدسوقي يسأل الولي أحمد البدوي عن مدى قدرته في معرفة الغيب وعندما أجابه بالإيجاب فسأله أنه سيختفي في مكان وماعليه إلا أن يبحث عنه ويعرف مكانه . وقد اختفى إبراهيم الدسوقي بين « عيني الرسول » كما تقول الحكاية الشعبية ويبحث عنه البدوي في كل مكان في « سابع أرض » و « سابع سما » كما تحكي الحكاية الشعبية دون جدوى ولكنه لم يجده فاستجند بالرسول « ﷺ » فوجد إبراهيم الدسوقي يختفي بين عينيه وقد أطلق المعتقد الشعبي على هذا الولي « أبا العينين » وهي تتردد كثيرا في مولد إبراهيم الدسوقي دون ذكر اسمه .

ومما لا شك فيه أن الموالد تعتبر مناسبات مهمة لاطلاق كثير من الحكايات الشعبية حول الأولياء وما يتمتعون به من قدرة خارقة وكذلك لترسيخ ذلك الاعتقاد في الأولياء وتقديسهم هذا بالإضافة إلى ما لهذه الحكايات من وسيلة شغل أوقات الفراغ والتسلية والترويح عن الجماعات التي تحضر هذه المناسبات فضلا عما يتمتع به من يقص هذه الحكايات من مكانة اجتماعية بين جماعته على أساس أنه قد يحكي حكايات قد حدثت له شخصا وهذه تفسر على أساس أنه قريب من الولي وأنه يتمتع بمعجزاته وكراماته .

الالعاب الشعبية :

وتعد الموالد مناسبات للترفيه عن طريق استخدام الألعاب الشعبية والتي تتميز مثل عناصر الفلكلور الأخرى كالأغاني والحكايات بالموافقة التلقائية للمشاركين وتتطور ببطء شديد حيث إنها تعلم وتلقن من جيل إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى .

وتعتمد اللعبة الشعبية على أنشطة بسيطة وأدوات قليلة كالشد والسحب والصيد والجري والقفز والمسك والاختفاء وألعاب التوازن وقد تعتمد الألعاب الشعبية وتصيح ألعابا مركبة عند تطورها . وقد تعتمد الألعاب الشعبية على شرط مهم وهو ضرورة وجود عامل الفوز بمعنى أنه دائما هناك شخص يكسب وآخر يخسر . وتعتمد معظم الألعاب الشعبية على الحظ والمهارة .

ففي « الموالد » نجد أن الكبار والشبان والأطفال يشتركون في الألعاب الشعبية المنتشرة فيها مثل : الألعاب النارية وألعاب الحظ وألعاب الأطفال كالمراجيح . كما تنتشر في الموالد أيضا ألعاب التحطيب والتي غالبا ما تتم على موسيقا المزمارة البدوي ، ويشارك فيها بعض الحاضرين إما بالمشاهدة والاستمتاع أو بالممارسة الفعلية للعبة

الحقيقي وراء المثل والمناسبة التي يقال فيها ، ومن الأمثال المتعلقة بالموالد نجد المثل الشعبي القائل « ركب الخليفة وانقض المولد » وهذا المثل يقصد به أن الاحتفال بمناسبة المولد قد وصل ذروته بركوب الخليفة وبحضور الموكب ، وكما سبق الإشارة إلى أنها مناسبة وفرصة يتنظرها كثير من المترددين على الموالد للحصول على البركة من خليفة الولي . وبالرغم من أن بعض الموالد قد لايشتمل برنامج الاحتفال بركوب الخليفة إلا أن هذا المثل كثير التردد ، وإذا كان هذا هو التحليل بالنسبة للتفسير الظاهر للمثل إلا أن له معنى آخر كما يظهر في أن هذا المثل يستعمل في كثير من مناسبات الحياة اليومية ، وليس قاصرا على الموالد وقد يقال بأكثر من طريقة ومناسبة فيستعمل عند ضياع إحدى فرص الحياة اليومية « انقض المولد » وقد يرتبط بالمواقف الصعبة المحيرة التي لا تنتهي في آخر الأمر إلى شيء ، كما أنه قد يستخدم كوسيلة من وسائل الضغط الاجتماعي فقد يضرب للاستهزاء والتوبيخ . فمثلا يقال جئت بعد أن « انقض المولد » كما يقال أيضا لحث الهمة وإثارة الشخص لئلا يهدأ « لا تأتي بعد أن ينقض المولد » وإلى غير ذلك من مواقف الحياة اليومية التي يتشكل فيها المثل وفقا لهذه المواقف .

وبعض الأمثال يشير إلى علاقة الشعب بالأولياء أو الشيوخ . فالمثل الشعبي القائل « من زار الأعتاب ما خاب » يحث المشتركين في المولد على ضرورة زيارة الأضرحة ؛ ليتم لهم الفائدة من الزيارة فليس الهدف من الاشتراك في الموالد هو مجرد التسلية والترويح عن النفس دون الاهتمام بزيارة قبر الولي ومقصودته وفي القيام بالشعائر المتعلقة بهذه الزيارة .

الحكايات الشعبية :

وتعد الموالد مناسبة لرواية الحكايات الشعبية التي تعد من أهم الأشكال الأدبية الشعبية لكثرة روايتها . وتحتوي الحكايات الشعبية على صيغ كثيرة للأسطورة والحكاية الدينية والأسطورة التاريخية وحكايات العفاريات أو الحكايات السحرية والوادر . وقد يستطيع الراوي أن يجعل - المستمع إليه يعتقد في صدق كثير من الحكايات الشعبية . وترتبط أهمية الحكاية الشعبية بمدى ما تحدثه من تأثير في الجماعة وفي الدور الذي تلعبه ، وفي ثقافته وقد يختلف أعضاء الجماعة في نظرتهم إلى الحكاية الشعبية بحسب تعليمهم واعتناقهم لثقافة جديدة وقد يقلع بعض الأعضاء عن الاعتقاد فيها ولكنهم يتعاملون معها على أنها نوادر أخلاقية في بعض الأحيان .

الحكاية الشعبية التي تقص في الموالد « تحكي على الرابة » وهي تحكي سير بعض الأبطال الشعبية مثل أبي زيد الهلالي ، وقد تناول الأولياء أنفسهم وتجعل لهم من الصفات الخارقة والخوارق والمعجزات ما يثير الحماس في المستمعين فبعض الأولياء يسكنون الجبل وبعضهم قد لا يتناول الطعام أياما وليالي ، فالسيد البدوي استطاع أن يخلص خضرة الشريفة من الأسر ، فقد أمر تابعه عبد العال

المراجيح ووسائل الترفيه في المولد



الريشات والأعلام من مظاهر الاحتفالات الدينية في رمضان بمدينة أحميم

الموت والشعائر الجنائزية

بقلم الدكتور أحمد أبو زيد



باسم الشعائر الجنائزية كما أنها هي المسئولة عن قيام ذلك الموقف الثاني أو المزدوج - والذي سوف نعرض له فيما بعد - إزاء الجسد والروح ، وهو موقف يتمثل في العمل بقدر الإمكان على سرعة التخلص من الجسد بعد أن تغادره الروح ، وإعطاء كثير من العناية والاهتمام للروح بل والعمل على تقوية وتوطيد العلاقة معها .

والناس في مصر يؤمنون بأن الموت حق على العباد وأن كل نفس ذائقة الموت ، « وأن لكل أجل كتاب » لا يستقدم الناس عنه ولا يستأخرون . وهم يستشهدون على ذلك بالقرآن الكريم والآيات الكريمة التي وردت فيه عن الموت ، خاصة وأن الموت وساعة الوفاة ومكان الوفاة وقيام الساعة كلها أمور مقدرة ولا يعلمها إلا الله الذي لا يعلم سواه ماذا تكسب كل نفس غدا وبأى أرض تموت تماماً مثلما لا يعلم غيره سبحانه وتعالى ما في الأرحام .

من هنا كان الناس في مصر يتوقعون إمكان حدوث الوفاة في أى وقت وأية لحظة ، ويعملون لذلك وبخاصة حين تتقدم بأحدهم السن حيث إن الكثيرين يعملون حسابهم ليوم الوفاة ليس فقط عن طريق أداء الفروض الدينية المطالبين بأدائها ، وإنما أيضاً عن طريق تجنب بعض المال ؛ لتغطية مصاريف أو تكاليف الجنازة وحتى لا يكلف أفراد أسرته مشقة الإنفاق على إعداده - أو بالأصح إعداد جثته - للدفن وما يتبع ذلك من نفقات وتكاليف لتغطية الاحتفالات المتصلة بذلك .

وتخصيص هذا المبلغ والمال لهذه الأغراض ؛ وتذكيراً للشخص ولغيره بحقيقة الموت تماماً مثل إعداد أوبناء - مقبرة خاصة يشرف الشخص نفسه على إعدادها أثناء حياته ؛ لكي تضم رفاة بعد الموت . فالموت إذن حقيقة واقعة ومائلة أمام الإنسان المصرى مهما جرفته الحياة في تيارها .

ومع أن الله سبحانه وتعالى هو وحده الذى يعلم مدى حياة الفرد وساعة وفاته وبأى أرض يموت فإن حياة ذلك الفرد ترتبط أيضاً وفي الوقت ذاته بعدد من مظاهر الطبيعة التي تحدث مع الوفاة أو قبلها بقليل

كان موضوع الموت والحياة بعد الموت وطبيعة العالم الآخر والعلاقة بينه وبين عالم الأحياء وجوهر الروح وكنهها ومصيرها بعد أن تغادر الجسد وما إلى ذلك ، من أهم الموضوعات التي شغلت بال الإنسان في مختلف العصور والثقافات ، كما كانت من أهم الموضوعات أيضاً التي جذبت إليها انتباه العلماء والباحثين وكتبت فيها مؤلفات عديدة ومتنوعة تعكس آراء أصحابها في مختلف التخصصات من فلاسفة وأنتربولوجيين ورجال دين وأدباء وسيكولوجيين ومفكرين وعلماء في الكيمياء والفسولوجيا وغيرها . وكان أهم عنصر مشترك بين معظم الشعوب في معظم العصور والحضارات - كما تكشف عن ذلك تلك الكتابات - هو الاعتقاد بأن الموت ليس نهاية الحياة أو على الأصح ليس هو نهاية « الوجود الواعى المدرك » حسب تعبير « سير جيمس فريزر » في مطلع محاضراته التذكارية التي ألقاها منذ حوالي ستين عاماً في جامعة كامبردج عن « الخوف من الموتى في الدين البدائي » وأن ذلك الوجود الواعى للإنسان يستمر بعد أن يزول تماماً « الغلاف الجسمى » الذى يحتوى ذلك الوجود أو الذى يعتبر هو مثوى ذلك الوجود الواعى لفترة محددة من الزمن هي فترة الحياة الدنيا . وهذا الاعتقاد فى خلود الروح يؤكده معظم - إن لم يكن كل - المعتقدات والديانات المعروفة وليس فقط الأديان السماوية أو أديان ومعتقدات الشعوب القديمة ذات الحضارات الراقية فى الشرق الأوسط والشرق الأقصى أى أننا نجد لدى الشعوب المعروفة اصطلاحاً باسم الشعوب « البدائية » ، ذلك الاعتقاد فى خلود الروح بعد موت الجسد ، وإن كانت هذه المعتقدات تتخذ أشكالاً وصوراً تختلف من مجتمع لآخر تبعاً لظروف وأوضاع اجتماعية وبيئية ليس هنا محل الدخول فى تفاصيلها ؛ لأن المهم هنا أن مبدأ خلود الروح مبدأ عام لدى كل الشعوب والحضارات التى لدينا عنها معلومات مؤكدة . والاعتقاد فى خلود الروح يعتبر من أهم العوامل التى أدت إلى ظهور الممارسات والطقوس والشعائر الخاصة بالموت والتى تعرف عموماً

وتدفع النفوس لفرقة المزمارة إما لتحية أحد المشتركين أو يدفعها ممارس اللعبة نفسها حتى يؤدى بعض الألحان الخاصة التى يرغب فى ترديدها ، أو اللعب على أنغامها ، وتنتشر لعبة التحطيب فى جميع « الموالد » فى الوجه البحرى والقبلى .

وتتميز « موالد » الوجه القبلى بالعباب الحيل ورقصها وهى تعد تعبيراً عن الفرحه بالمولد ويشارك فيها بعض الحاضرين الذين يقدمون إلى الموالد من مناطق قرية بخيولهم .

وتقام كذلك المباريات بينهم على أنغام المزمارة البلدى ويتفنن المشتركون فى هذه المباريات فى أساليب الكر والفر التى يجيدونها ويعتمدون فى كل ذلك أيضاً على سرعة الحصان وصيره .

ومن الألعاب المشهورة أيضاً فى موالد الوجه القبلى « لعبة الضردة » التى تقام فى مكان فسيح والتى يشترك فيها فارسان بقومان بعملية مطاردة حسب القرعة التى تجرى بينهما ، ويحاول أحد الفارسين مطاردة زميله ولمسه بحرية طويلة تستخدم لهذا الغرض والفائر من يستطيع لمس زميله الذى يحاول أن يدافع عن نفسه طوال الوقت .

وتعد الموالد فرصة لانتشار هذه الألعاب الشعبية التى يتعرض بعضها للانقراض فهى تحافظ عليه محافظتها على التراث الشعبى ، كما أن الألعاب الشعبية فى الموالد وسيلة من وسائل إزجاء وقت الفراغ والاستمتاع من جانب اللاعبين والمتفرجين معا .



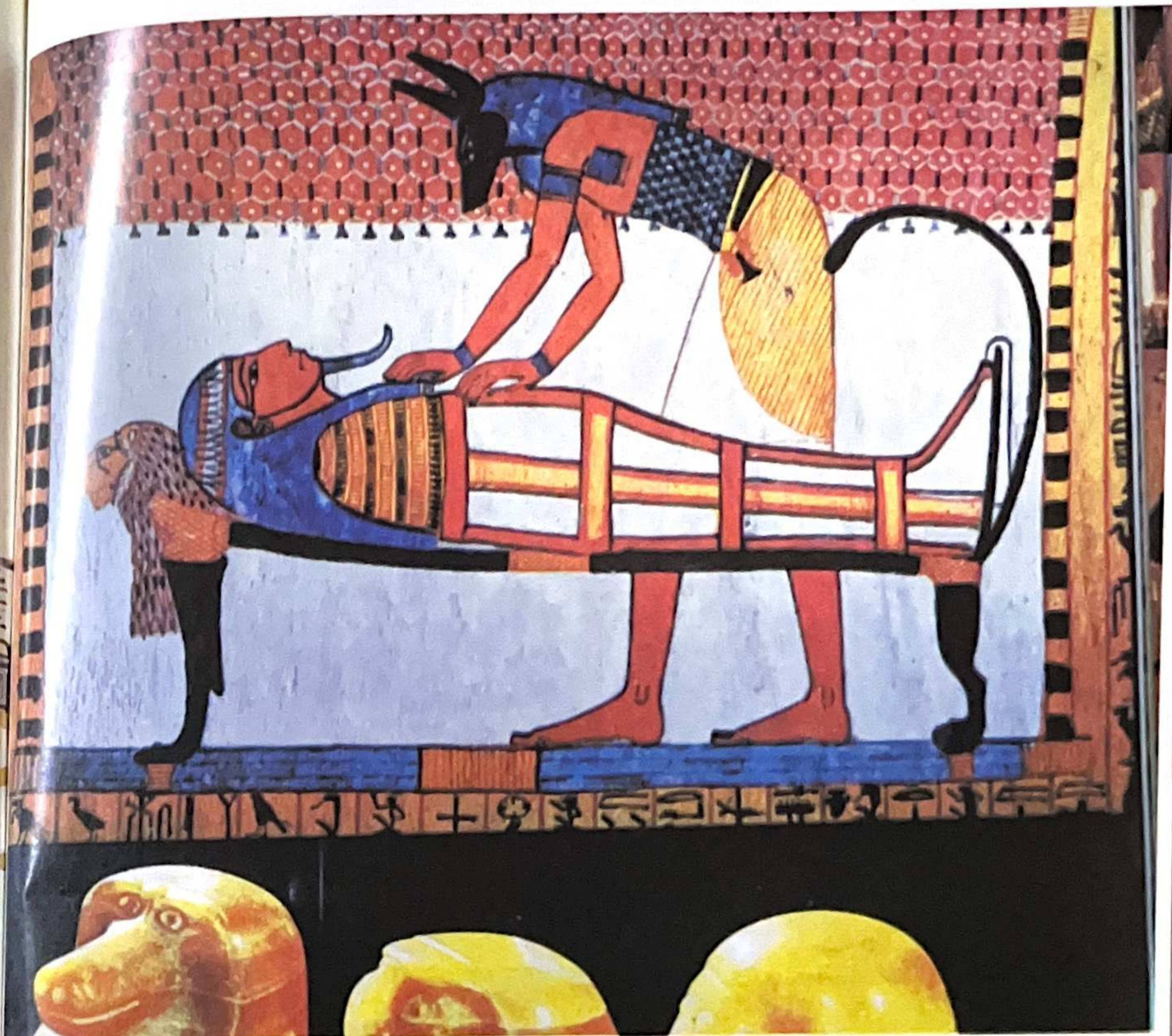
أما من حيث أهمية الاحتفال بالموالد أو الوظيفة الثقافية والاجتماعية لها . فهى تعمل على انتشار الأساليب والعناصر الفلكلورية والشعبية وتحافظ عليها من الانقراض وهى بذلك تحافظ على التراث الشعبى . كما أنها تنقل هذا التراث إلى الأجيال القادمة والموالد نفسها بوصفها عادات وتقاليد شعبية تتأثر كذلك بالثقافة والتطورات التى تحدث للمجتمع . فهى تتأثر بما تقدمه الجماعات الشعبية من تعديلات على سلوكها فكان هناك تبادلاً مشتركاً وتكاملاً بين الموالد والظواهر الثقافية الشعبية فكلاهما يأخذ ويعطى فالموالد قد تغذى هذه الظواهر الثقافية الشعبية بكثير من العناصر الشعبية كما أنها تأخذ منها . فالأغنية الشعبية تستفيد من مناسبة الموالد ويحاول المطرب الشعبى أن يدخل عليها من التعديلات ما يتناسب مع هذه المناسبة ثم هو نفسه يستخدم ما أدخله من تعديلات فى المناسبات الأخرى . فالموالد روافد ثقافية شعبية ولا يقتصر دورها على الأخذ دون العطاء فهى تقدم بسحاء أساليب وممارسات شعبية تكون أجزاء مهمة فى الثقافة الشعبية نفسها .

فوانيس رمضان





بعض الشعائر الجنائزية في مصر القديمة



التحنيط عند قدماء المصريين

والتي ستنىء عن الوفاة ، وإن كان لا يعلمها أيضا سوى الله . فالناس الشعبيون في مصر يعتقدون بأن شعة في مكان ما من السماء شجرة للحياة كتبت على أوراقها أسماء الخلق جميعا ، وأن التغيرات التي تطرأ على أى ورقة منها تكشف عن حالة صاحبها ووضعها ، فحين يدب الاصفرار إلى ورقة من تلك الأوراق فيمرض صاحبها حتى اذا سقطت كان ذلك إيذانا بموته ، ومع أن الناس لا يستطيعون تحديد مكان شجرة الحياة بالضبط ، فإن منهم من يعتقد أنها إلى جانب العرش أو تحت العرش . أو أنها هي سدة المتهى التي ورد ذكرها في القرآن الكريم والتي « عندها جنة المأوى » . وكان الأطفال في بعض أنحاء مصر حين يحدث خسوف للقمر يسرون في الشوارع وهم يدقون الطبول أو يقرعون بعض الأواني أو الأوعية من الصفيح وهم يغنون ويبتهلون إلى الله أن يدع القمر ، لكي ينير من جديد وأن يطيل في الوقت ذاته من أعمارهم ويقولون :

يارب ثبت ورقتنا
على شجرتنا
واحنا له صفار

وبالمثل فإن بعض الناس في كثير من أنحاء مصر يربطون بين نجوم السماء وحياة الأفراد بمعنى أن لكل شخص نجما معينا في السماء يتألق ويلمع ضوءه فيمتنع الفرد بموقور الصحة والعافية ، أو يخفت ضوءه فيمرض الفرد حتى إذا اقتربت نهاية حياته سقط النجم من السماء (أو وقع) كما يقولون . وقد تدعو المرأة (على) عدوها بأن (يقع نجمه) حين تمنى له الموت .

الا أن الناس في مصر جميعا يدركون في الوقت ذاته أن الروح هي أساس الحياة وأن خروجها من الجسم معناه موت ذلك الجسم ، ولكنهم لا يعرفون على الرغم من ذلك شيئا عن طبيعة الروح أو جوهرها وإن كان التصور الشعبي كثيرا ما يحاول تجسيد الروح في جسم لطيف يكشف هو نفسه عن الاعتقاد في شفافية الروح . . . ويشهد الناس في ذلك بقوله تعالى في كتابه الكريم « وسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربي » ولذا فهم لا يعرفون شيئا ذا بال عنها ويعتبرونها سرا من الأسرار الإلهية . بل إنهم حين يموت الشخص يقولون : إن (السر الإلهي طلع) أى غادر الجسم وصعد إلى السماء . فاستخدام لفظ « السر الإلهي » بعكس ما يقصده القرآن الكريم ، كما أن كلمة « طلع » فيه إشارة إلى شفافية الروح وخفتها في صعودها أو طلوعها إلى السماء حيث مثواها الأخير وقلما يستخدم الناس في حديثهم كلمة « خروج » الروح أو « مغادرة » الروح للجسم . وكما ذكرنا فإن الخيال الشعبي قد يتصور الروح في شكل جسم طائر صغير لطيف أشبه بالفراشة ، ولذا يطلقون على هذا النوع من الفرائش كلمة (روح) في كثير من أنحاء مصر ويستوى في ذلك المناطق الريفية والأحياء الوطنية في المدن الكبرى وقد يمتنعون بذلك عن إيذاء هذه (الأرواح) أو قتلها أو حتى إبعادها عن البيت لأنهم لا يعرفون (روح) من الأهل هي .

ويحمل القصص الشعبي كثيرا من الحكايات عن الروح وتجسدها . وثمة قصة تشيع في أنحاء كثيرة من صعيد مصر وأن اختلفت في بعض تفاصيلها من مكان لآخر ، ولكنها في عمومها تذكر أن سيدة ماتت أنها الشاب فحزنت عليه إلى أن جاءها ذات ليلة في منامها وطلب إليها أن تضع بعض (الأرز باللبن) الذي كان يحبه أثناء الحياة ، وأن تحمله إلى قبره يوم الخميس التالي ؛ ليأكل منه هو وأصحابه ، وفعلت السيدة ما طلبه الإبن منها وحملت الإناء ووضعت على القبر ، ولكن بعض الفرائش الذي جذبها الطعام الحلو إليه أخذ يحط من حين لآخر على الطعام فتبعده السيدة ؛ حتى لا يتلوث وهي تقول إنها إنما أحضرته لإبنها فلان . ولكن الابن لم يحضر وعادت الأم بعد حلول المساء واختفاء الفرائش إلى بيتها حزينة مهمومة لأنها لم تر إبنها وأنها إنها في تلك الليلة في المنام يلومها ويعيب عليها لأنها حرمتها هو وأصحابه من الطعام الذي يحبه وأخبرها : أن الفرائش الأبيض الذي كان يحط على الوعاء من حين لآخر إنما كانت هي روحه وروح أصدقائه وزملائه في العالم الآخر .

وإذا كانت الروح هي أصل الحياة ومعناها في الإنسان فإنها تدب في الحين بعد فترة من الحمل يختلف الناس في تحديدها ، ولكنها تكشف عن نفسها حين يتحرك في بطن الأم . وتملأ الروح الجسم كله دفعة واحدة ، ولكنها عند الوفاة تغادر الجسم بالتدرج ويطيء ويستغرق ذلك فترة الإحتضار كلها التي قد تطول أو تقصر باختلاف الأشخاص واختلاف أعمالهم الطيبة أو السيئة . والسائد عن كثير من الناس في كثير من أنحاء مصر بما في ذلك الصحراء الغربية أن الروح تنسحب من الجسم ابتداء من الأطراف السفلى أى من الأقدام ثم السيقان أولا ثم يليها الأجزاء الأعلى منها وهكذا . والعجائز والشيخوخة والمتقدمون في السن عموما يعرفون ذلك بل ويتابعون (طلوع) الروح وانسحابها عن طريق لمس (أو جس) الأعضاء لمعرفة تقدم الموت حين تدب البرودة في أجزاء الجسم المختلفة . ويختلف الناس حول موضع طلوع الروح وهي تخرج من الأنف أو من الفم وإن كان الاعتقاد الأكثر شيوعا هو مغادرتها من الفم بدليل أن المحتضر يفتح فمه ويزفر الزفرة الأخيرة التي تحمل الروح معها ، وإن كان بعض البدو يعتقدون أن الروح تخرج من الأنف إلا في حالة القتل تخرج من موضع الجرح . وقد يتلاءم ذلك مع القول العربي القديم من أن فلانا مات حنفا أنه أى ميتة طبيعية وليس أثناء القتال . وعلى الرغم من إختفاء الصراع المسلح من الصحارى المصرية إلى حد كبير ، وتوقف الحروب والإغارات بعد أن امتدت إلى الصحراء سلطة الدولة فلا يزال بعض البدويات (يندبن) حظهم وحظ الميت لأنه مات ميتة طبيعية ولم يمت قتيلا أو مقتولا ويقلن في ذلك :

ياريتك مت جنيل
الامت على فراشك
ياريتك مت جنيل
الامت على فراشك
كنا خدنا له دبة
كيف النعجة الملهية
والاصابتك غارة
كيف النعجة الههارة

وهذا (التدب) يشير على أية حال إلى إحدى القيم الأساسية في المجتمع البدوي وهي القروسية والبطولة وما يرتبط بها من إغارات وحروب حتى وإن لم ينطبق ذلك على هذا البيت المعين بالذات حتى وإن كان المجتمع البدوي أو الصحراوي في مصر قد اختفت منه مظاهر العنف والحروب .

كذلك يختلف الناس حول مدى المعاناة التي قد يعانها الشخص المحتضر أثناء (طلوع) الروح ومغادرتها الجسم . وكلمة (طلوع) في ذاتها رمز على الصعوبة والمعاناة كمن (يطلع) الجبل أو أى مكان مرتفع . والقول السائد في مصر أن الشخص لم يحصل على ما يريد إلا (بطلوع الروح) للدلالة على المشقة والعناء . وتتوقف معاناة المحتضر على طبيعة أعماله وسيرته في الحياة . وحين يدخل المحتضر مرحلة التزع الأخير ويكون عرضة - في الخيال الشعبي - لكثير من المخاطر والإغراءات ، إذ يظهر له في هذا الوقت العصب (إبليس) وهو يلوح له ببعض الماء ، أو أحيانا بتفاحة وفي ذلك نوع من الرمزية التي لا يمكن للمرء أن يخطئ معناها . ويفرغ به بأن يشرب منه على أن يتبعه ويخرج من ملة محمد . ومن الناس من كتب الله له الشفاء فيكفر بالدين على أن يقدم له الشيطان بعض الماء (يبل به ريقه) ولكن الشيطان ينصرف عنه ساخرا بعد أن أغواه . ولكن من الناس من يثبت الله إيمانه فيشج بوجهه عن الشيطان وهو يتشم ساخرا . والناس يدركون صعوبة اللحظة الحرجة ويحكمون على الشخص من بعض العلامات التي تظهر على وجهه أثناء الإحتضار ؛ ولذا فهم يحرسون على تزويد المحتضر ببعض قطرات من الماء من حين لآخر وهو في مرحلة التزع الأخير حتى يجنبوه شر الوقوع في شرك الشيطان والكفر بالإسلام . ومن الناس من يعانى أثناء الإحتضار بشدة من سكرات الموت التي هي أشد وقعا على الأشقياء من ألف ضربة بالسيف على ما يردد الناس عن النبي « ﷺ » حسب ما يقولون . وقد تطول فترة الإحتضار ويشد الكرب بالمحتضر ويدرك الحاضرون أنه شديد التعلق بالدنيا وزخرفها ، وأنه لا يريد أن يفارقها ، ولذا قد يضعون في يده بعض النقود أو بعض الذهب حتى (تهون) عليه ويسلم الروح بعد أن امتلأت يده بالمال . ومن هنا كان الحاضرون يحرسون على قراءة القرآن إلى جانب المحتضر ؛ حتى يخفف كلام الله عنه صعوبة اللحظة ويدروا بذلك كثيرا من الشر والأذى . ولكن الناس مع ذلك يحرسون أشد الحرص على ألا يطلقوا البخور في حجرة المحتضر أثناء الإحتضار على الرغم من الاعتقاد السائد أن البخور يطرد الشياطين . إلا أن رائحة البخور لا تطلق منه إلا إذا وضع البخور في النار أو على الجمرات المشتعلة . وليس من المستحب إحضار النار إلى حجرة المحتضر في هذه اللحظة التي يطلب الجميع له فيها حسن الختام ويأن تكون الجنة مثواه .

ويرى المحتضر ملك الموت رؤية العين ، ولكن الناس والحاضرين لا يرونه وإن كان يقال : إنهم يحسون دخوله على المحتضر حيث تتأهب رجفة مفاجئة وسود الوجوم دون أن يكون لذلك

سبب ظاهر .

والمعتقد عند بعض قطاعات من الناس حتى في المدن ذاتها أن ملك الموت كان يظهر للناس جميعا في بداية الأمر إلى أن أتى النبي « ﷺ » في صورة مجسدة وعلى هيئة آدمية وعرفته السيدة فاطمة وأصابها الذعر ، فدعا النبي « ﷺ » ربه أن يجنب الناس صعوبة الموقف واستجاب الله لدعاء نبيه ، ولم يعد يرى ملك الموت بعد ذلك سوى المحتضر نفسه . والأدب الشعبي يسجل ذلك في بعض المواويل الشعبية التي تجتريء منها الجزء الثاني كما أمكن جمعه من بعض الرواة ، وإن كان يبدو فيه بعض النقص أو الخلل في التركيب والبناء

أنا أمدح اللي ما هاب الموت
وقت أن جاله عبد الرحمن
وخبسط عالباب
وقال اتحنى يا فاطمة الباب
بصت ستا فاطمة من الباب
وقالت يا بسوى راجل بالباب
قال لها افحنى له يا فاطمة الباب
ده مفرق الأحباب
دخل وقال السلامو عليكم
يا قنديلا النايير
قال له عليكم السلام
يا كاس على أمتى داير
يا هلترى يا عبد الرحمن
جاي قابض ... أم زايير
قال له أنا جيت لعين يا محمد زايير
لما أجيلك زايير
إن قلت لي أقبض
أقبض ولا بيديش
وإن قلت لي أخرج
أخرج ولا جيش ... الخ

وعلى أى حال فإن الكثيرين يعتقدون أن ملك الموت يجلس إلى رأس المحتضر ويبدأ في ممارسة مهمته بحيث يستلب الروح من الجسم تدريجيا ، يبدأ من الطرف البعيد عنه من الجسم أى من القدمين فالساقين وهكذا . وهو يجذب الروح من الجسم شيئا فشيئا حتى تخرج من الفم أو الأنف على خلاف ، وإن كانت الأغلبية ترى - بقدر ما نعلم - أنها تخرج من الفم على ما ذكرنا .

وبمجرد خروج الروح أو (طلوعها) كما يقولون تستبدل بملابس الميت ملابس أخرى نظيفة ويتم (تلتيم) الميت عن طريق إغلاق فمه ولف (اللثام) من أسفل الذقن إلى أعلى الرأس لضمان عدم إنفراج الفكين مرة أخرى وكذلك إغلاق العينين أو تسيلهما ووضع الجسد الذي أصبح (جثة) بحيث يستقبل (القبلة) بوجهه ويحيث يرقد

الجسد على الظهر مستقبلاً السماء . وحيش فقط يرفع أهل الميت من النساء أصواتهن بالصراخ لإعلان الوفاة في عبارات والفاظ لا تكاد تتغير ولعل أكثرها شيوعاً هي (يالهوتي) تعبيراً عن فداحة (الداهية) التي أمت بالأسرة والمصيبة التي دهمتهم ، وإن كانت النساء في بعض الأحياء يرددن كلمة (يالهوتي) تعبيراً عن فداحة الحدث الذي يلهمهم عن كل ما عدها من أحداث ومصائب . ويرتبط (تلتيم) الميت وتسهيل أوغلاق العينين ببعض المعتقدات الشائعة بين الناس والتي تعكس الخوف من الموت وحدث وفاة أخرى . فالقلم المفتوح قد يؤدي إلى (نداء) شخص آخر من أفراد العائلة . وبذلك تحدث وفاة أخرى بينما العيان المفتوحان تبعان أهل الميت أينما ذهبوا وتحاولان إغراءهم باللحاق بصاحبهم المتوفى .

وليس ثمة ما يدعو إلى الدخول في تفاصيل إعداد الجسد (أو الجثة) للدفن من غسل وتكفين وجنازة ، فهي أمور معروفة وشائعة وتعتبر من الأحداث المألوفة في الحياة اليومية كما أن المقام لن يتسع هنا للحديث عنها بالتفصيل ، ولذا نكتفي بأن نشير إلى بعض الملاحظات العامة التي نرى لها دلالة اجتماعية :

أ - الاهتمام بغسل الميت أو تغسيله باستخدام الماء الدافئ حتى لا يضار الجسد من برودة الماء أو سخونته الزائدة وكذلك استخدام قطعة (جديدة) من الصابون والليف الناعم مع الحرص على إلقاء ذلك جميعاً بعد الانتهاء من العملية والأغلب أن يتم إلقاء ماء الغسل بعيداً جداً عن البيت لإبعاد شبح الموت عن العائلة . فكثير من الناس يعتقدون أن إلقاء ماء الغسل بالقرب من البيت أو داخل البيت عن طريق وسائل الصرف العادية قد يؤدي إلى حدوث وفاة أخرى مما قد يعنى أن الموت يمثل نوعاً من (العدوى) التي يمكن أن تنتقل إلى بقية أعضاء العائلة .

ب - الغرض من التغسيل هو تطهير الجسد ؛ ولذا تستكمل العملية التطهيرية بإفراغ ما بالجوف من بقايا الطعام والشراب وإفراغات أخرى عن طريق الضغط الخفيف على البطن ثم تنظيف الفم والأنف والأذنين وسد المخارج حتى لا يلحق بالكفن أى تلويث يؤدي إلى عدم طهارته . ويدخل في ذلك أيضاً إزالة شعر الجسم . وكثير من الناس حين يشعرون بدنو أجالهم يحرسون على إزالة شعر الإبطين وشعر العانة بأنفسهم حتى يتهيأوا بذلك لملاقاة ربهم .

ج - حرص بعض أفراد العائلة من أعضاء العصابة القريبة وبالذات الأبناء والإخوة على حضور عملية الغسل والتكفين رمزاً على تماسك الوحدة القروية العاصبة .

د - حرص بعض الناس على تغسيل الجسد - وبخاصة في حالة السيدات وبه بعض الحلى التي تعتبر في هذه الحالة من نصيب القائمات بالتغسيل والتكفين كما أنها تعتبر نوعاً من الصدقة عن المتوفاة . وقد يسمح أهل الميت القائمون بالتغسيل والتكفين بأخذ الملابس التي يقدم بها الميت إلى الغسل وإن كان الكثيرون يأبون ذلك على اعتبار أن الملابس كانت ملاصقة لجسم الميت وأنها جزء منه ومن

شخصيته ولذا يحرسون على الإحفاظ بها ولا يتصرفون فيها إلا بعد مرور فترة من الزمن (سنة في كثير من الأحيان) على سبيل الصدقة . ومع أن بقية ملابس الميت توزع بين الورثة لاستخدامهم الخاص إذا أرادوا ، فالأغلب أن الملابس التي توفي فيها الميت أو التي قدم بها الميت إلى الغسل تقدم للفقراء والمحتاجين صدقة على (روح) صاحبها .

هـ - تختلف (طبقات) الكفن من حالة لأخرى تبعاً للمستوى الاقتصادي والاجتماعي للميت ومكانته في المجتمع وفي العائلة ، ولكن العدد في الأغلب يكون (وتراً) لأن الله وتر ويحب التر . وقد تختلف المادة المصنوعة منها طبقات الكفن بين القطن والحرير كما تتفاوت بين اللون الأبيض والأخضر وهما اللونان المحبان لدى المسلمين ولهما دلالة دينية كما أنهما يرمزان إلى الصفاء والبقاء والطهارة (الأبيض) وإلى البشر والسعادة (الأخضر) ، وفي ذلك بعض المعاني الرمزية التي يحرس عليها أهل الموتى .

و - على الرغم من ميل معظم المصريين وبخاصة في الشرائع الدنيا من المجتمع إلى الصخب والضجيج والعيول والصراخ تعبيراً عن انفعالاتهم ومشاعرهم في حالة الوفاة ، فإن الهدوء يسود تماماً أثناء الغسل والتكفين ؛ حتى لا يطرد الصراخ والعيول (ملائكة الرحمة) الذين يحضرون هذه العملية . أى أن مصلحة الميت أو صالحه تؤخذ في الاعتبار ؛ ولذا يستبدل بالصراخ في هذه الحالة قراءة القرآن بصوت منخفض مع الدعاء بالخير للميت .

ز - يسارع أهل الميت في العادة إلى دفن الجثة على أساس أن إكرام الميت دفنه ، أى أن الدفن تكريم للميت واحترام لفكرة الموت ، ولكنه في الوقت ذاته يعبر عن الرغبة في المحافظة على الجثة من أن يصيبها التلف في الجو الحار الذي يسود مصر بوجه عام ويضاف إلى ذلك أن الروح ذاتها تريد أن تهجع وتستريح وتتصرف إلى عالمها الجديد . والواقع أن الروح بعد مغادرتها الجسد بالوفاة تظل متعلقة بالبيت وبالعائلة ولا تتصرف إلا باتباع شعائر وطقوس خاصة بذلك . فهي تظل تحوم في الغرفة أو حسب ما يقول البعض (تقف على النافذة) تشاهد عملية تغسيل وتكفين جسم صاحبها ثم ترافق الجسد أثناء تشييع الجنازة لكي تحل فيه بعد الدفن أثناء حساب القبر ، ثم تعود بعد ذلك إلى بيت صاحبها ولا يتم صرفها تماماً إلا بقراءة القرآن في الليل ، وكثيراً ما يلجأ الناس إلى القرآن في نفس الحجرة التي حدثت فيها الوفاة علاوة على القراءة التي قد تتم خارج البيت أثناء استقبال الأصدقاء الذين يفدون للعزاء .

ح - يحرس كثير من الناس على المشاركة في حمل النعش أثناء تشييع الجنازة على اعتبار أن ذلك العمل يعود على الشخص بالشواب والأجر ؛ ولذا نجد حين يطلب شخص من آخر أن ينزل له عن مكانه في حمل النعش فإنه يقول له (أجرني) أى أن يساعده على أن ينال شيئاً من الأجر من الله . كذلك يحرس المشيعون بعد انتهاء عملية الدفن على أن يعودوا إلى بيوتهم أو أعمالهم عن طريق غير ذلك الذي

ساروا فيه أثناء الجنازة على أساس أن (الطريق) يشهد يوم القيامة بالخير لمن شاركوا في الجنازات وكلما تعددت الطرق التي يسلكها المشيعون في الذهاب إلى المقابر والعودة منها كلما تعددت الشهادات وزادت لصالح الناس .

يعتبر الدفن بداية مرحلة جديدة يدخل فيها الميت بعد أن غادرت الروح الجسد . وثمة طقوس ومراسم تميز هذه المرحلة وتعتبر معالم لها وتسهل في الوقت ذاته الدخول إلى هذه المرحلة واجتياز الطريق في سلام إليها مع الأخذ بيد الميت في ذلك . ويتمثل هذا بوضوح في عملية (التلقين) أى تلقين الميت ما يجب أن يقوله حتى ينجح في اجتياز الطريق . ويرتبط ذلك بالاعتقاد في حساب القبر الذي يتولاه ملكان هما (منكر ونكير) اللذان يأتيان الميت بعد الدفن حيث ترد إليه الروح ويلقيان عليه بعض الأسئلة التي يتعين عليه الإجابة عليها بطريقة معينة ، إذ سوف يتوقف على تلك الإجابة مصير الميت وما سوف يلقاه بعد ذلك من نعيم أو أشقاء .

ويجلس (الملكن) إلى جانب القبر من ناحية الرأس بعد أن يهال التراب على الجسد فيقول :

« اعلم يا عبد الله أنه سيأتيك ملكان عن يمينك وشمالك فلاتخف وسبألاك من هو ربك وما هو دينك ومن هو رسولك فلاتخف . قل ربى هو الله ودينى هو الإسلام ورسولى هو محمد ﷺ ، وأشهد أن لا إله إلا الله ،

فالهدف من التلقين هو (التثبيت) وقد تختلف الصيغة بعض الشيء من مكان لآخر ، ولكن عناصرها واحدة وهدفها واحد وهو الأخذ بيد الميت إلى الطريق السليم وذلك تمثيلاً مع قول النبي ﷺ ، القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار .

وفي ذلك إشارة واضحة إلى مايلقاه الميت في القبر إلى يوم البعث والحساب . والناس يختلفون على أية حال حول معنى ذلك وعن المقصود من حساب القبر . وبالذات من عذاب القبر بعد الحساب ، وهل هو عذاب للروح أو للميت ككل ، أى يدخل فيه جانب بدني وإن كان ذلك يتعارض مع الاعتقاد السائد بأن الجسم يبدأ في التآكل والزوال بعد ثلاثة أيام من الدفن حتى يختفى تماماً ولا يبقى منه إلا العظام .

ويختلف الناس حول طول الفترة التي تتم فيها هذه العملية ، ولكن اعتقاداً شائعاً بأن الأمر يتم خلال الأربعين يوماً بعد الدفن - وهو اعتقاد تكذبه الوقائع بل ويناقض موقف الناس أنفسهم من عدم فتح القبر لدفن ميت آخر قبل مرور سنة حتى يتأكدوا من تحول الجسد المدفون بالفعل إلى هيكل عظمي ولكن هذه الأربعين يوماً هي فترة اصطلاحية إن صح التعبير - اصطلاح الناس على اعتبارها المدة اللازمة من الناحية الاجتماعية والشعائرية لزوال الجانب الجسدى المادى من الشخص المتوفى ويذهب الخيال الشعبي في ذلك إلى أنه في يوم

الأربعين بالذات تسقط (قصة الأنف) أو (قطرة الأنف) وهي آخر جزء يتم تآكل اللحم الذي يكسوها ، وهذا رمز على تحول الرأس إلى جمجمة بعد أن يكون الجسم كله قد تحول إلى هيكل عظمي ، وبذلك يفقد الميت (شخصيته) الأدمية تماماً بعد أن يكون قد فقد ملامح الوجه التي كانت تميزه وتعطيه صفاته وخصائصه وملامحه الأساسية . والناس يحتفلون ببلية الأربعين ؛ لذلك السبب ؛ حتى يسهل ذلك الاحتفال بتلاوة القرآن عملية التحول الصعبة ، وبالتالي يتم خروج الميت من هذا العالم والتحاقه بالعالم الآخر . فكان هناك مقارنة إذن بين الواقع الفعلي وبين التصور الاجتماعي لمسألة تحول الجسد إلى هيكل عظمي ، وهي مقارنة لها دلالتها كما سترى فيما بعد .

فإذا كان الاحتفال ببلية الأربعين يرمز إلى إنتماء الميت من الناحية الاجتماعية - كلية إلى عالم الأموات وانتقال الروح إلى العالم العلوى أو عالم الأرواح فإنه يرمز من الناحية الأخرى إلى عودة أهل الميت أنفسهم إلى المجتمع وعودة الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية إلى سابق عهدها وإلى وضعها العادى المألوف الذي كان سائداً قبل حدوث الوفاة . ويتمثل ذلك في رفع كثير من الحرج الذي كان يسيطر على العلاقات بين أهل الميت وبقية أعضاء المجتمع المحلي الذي يتمون إليه إنتماء مباشراً سواء أكان ذلك المجتمع المحلي هو الجيرة neighbour hood أو الحي أو القرية التي يعيشون فيها والتي يرتبطون بأعضائها ارتباطاً قوياً وتقوم بينهم علاقات مباشرة .

فالسائد أن الجيران والأصدقاء بل وأهل القرية وبخاصة القرى الصغيرة يتمتعون مثلاً عن إقامة الأفراح أو أى مظهر من مظاهر الاحتياج بعد وفاة أحد أعضاء ذلك المجتمع المحلي الصغير وإلا اعتبر ذلك علامة على العداوة الصريحة الساخرة . بل وإن الكثيرين من الجيران والأصدقاء يتمتعون حتى عن استعمال أجهزة الراديو والتلفزيون بعد الوفاة ، ويستمر ذلك في العادة خلال الأربعين يوماً التالية للوفاة ، أو على الأصح التالية ليوم الدفن . ولا يكاد المجتمع يخرج على هذه القواعد إلا في حالات الضرورة القصوى ، كأن تكون الاستعدادات لحفل الزفاف مثلاً قد تمت ولم يعد ثمة مجال أو منعه من الوقت لإلغاء الحفل أو تأجيله . وحتى في هذه الحالة لا بد من أن يعتذر أهل العروسين لأهل الميت (يأخذون بخاطرهم) بل إن نفس هذا الاعتذار كثيراً ما يقدم لأهل الميت حتى بعد مرور الأربعين وقبل مرور سنة كاملة على الوفاة .

وتتمثل عودة العلاقات - إلى حد ما بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلي في اتباع بعض الممارسات التي يمكن أن تعتبر تصرفات رمزية على هذه العودة . فالسائد في المجتمع المصري أن في ليلة الوفاة - أو على الأصح ليلة الدفن التي تعرف في مصر ببلية الوحدة - رمزاً إلى انفصال الميت عن المجتمع ودفن الجسد وحيداً وبعبداً عن المجتمع في قبره - أن يفد الناس للعزاء ويقدم أهل الميت للمعزين القهوة - وهي النحية المتبعة في المجتمع المصري

للضيوف - ولكن المعزين يمتنعون عن شرب القهوة التي تقدم لهم . وقد يعتبر ذلك تعبيراً عن الحزن ومشاركة أهل الميت في مصابهم الأليم ، والامتناع عن تناول ما يقدم للمعزين من شراب هو رمز واضح على الانفصال الاجتماعي أو الهوية الاجتماعية التي تفصل بين أهل الميت والمجتمع ، بحيث يسلك المجتمع بطريقة مختلفة تماماً نوع السلوك العادي في الظروف العادية . كذلك فإن القهوة التي تقدم للمعزين ، والتي يمتنعون عن تناولها هي دائماً قهوة (سادة) وغير محلاة وذلك عكس الحال في قواعد الضيافة المألوفة حيث تقدم القهوة محلاة إلا إذا طلب الضيف غير ذلك . وهذا أيضاً يرمز إلى طبيعة العلاقة بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلي . ولكن الوضع في الاحتفال بليلة الأربعين يختلف عن ذلك تماماً وفيه عودة إلى السلوك العادي المألوف في الحياة اليومية ، إذ تقدم القهوة عادة محلاة بشيء من السكر ، وقد يمتنع المعزون عن تناولها ولكن ليس ثمة تريب عليهم في أن يتناولوا ما يقدم إليهم إن أرادوا . كذلك فإن الكثيرين يقدمون للمعزين عند انصرافهم شيئاً من الطعام المحلي بالسكر مثل (لقمة القاضي) وبخاصة إذا كان المتوفى متقدماً في السن . وتناول الطعام والشراب رمز واضح على عودة العلاقات إلى ما كانت عليه ولولاً حد ما على ما ذكرنا .

فالاحتفال بليلة الأربعين هو في عمومها رمز على العودة - الجزئية على أقل تقدير - إلى العلاقات الطبيعية ، إذ ليس من المعقول أن يظل أهل الميت في عزلة شعائرية عن بقية المجتمع إلى أن يتم تحليل الجسد تماماً ، وهو ما يستغرق حوالي سنة كاملة كما يعتقد الكثيرون . وقد يكون الاحتفال بمرور سنة على الوفاة - وهو ما يعرف باسم السنوية - رمزاً على الاعتراف بتحول الجسد إلى هيكل عظمي في الحقيقة والواقع ، بينما يعتبر الاحتفال بليلة الأربعين رمزاً على اعتراف المجتمع من الناحية الشعائرية بالبعث - لا الواقعية - على ذلك التحول حتى يتم التحام أعضاء المجتمع جميعاً مرة أخرى .

فترة الأربعين يوماً فترة تعصية يحددها المجتمع نفسه لعودة الحياة الطبيعية . وقد تكون هذه الاحتفالات هي بعض بقايا الممارسات المصرية القديمة حين كان التحنيط يتم بعد أربعين يوماً ، ثم اتخذت هذه المراسم معنى وشكلاً آخر في المجتمع المصري المعاصر .

وعلى أية حال فإن التحنيط هو في حد ذاته علامة ورمز على أن الميت قد أصبح يتنمى إلى العالم الآخر تماماً وهذا هو الشأن بالنسبة للاحتفال بليلة الأربعين في الوقت الحالي .

والواقع أن حدوث الوفاة يتيح لأعضاء المجتمع المحلي فرصة للتعبير ليس فقط عن المشاعر والمواقف الفردية بل يعتبر أيضاً فرصة للتعبير عن قوة التماسك والتضامن الاجتماعي بين أعضاء العائلة الممتدة من ناحية ، وبين أعضاء المجتمع المحلي من الناحية الأخرى . وقد يتمثل ذلك بأوضح مظاهره وأبسطها في الوقت ذاته في

إداء واجب العزاء أو (التعزية) سواء بحضور الجنازة أو المشاركة في سماع القرآن ليلة الدفن (ليلة الوحلة) وكذلك حضور الاحتفال بليلة الأربعين . وكان الناس حتى عهد قريب يحرصون على إقامة العزاء لثلاث ليال ، ولكن يبدو أن قسوة الظروف الاقتصادية وتعدد الحياة جعل الكثيرين يقتصرون على ليلة واحدة ، بل إن الكثيرين يكتفون الآن بتشيع الجنازة وهو ما يطلقون عليه تعبير (العزاء واحد) . وفي هذه الحالة يقنع البعض بتقديم العزاء بعد الانتهاء من صلاة الجنازة وإن كان البعض يرون أنه قد يكون من الدليل على قوة الرابطة تشييع الجنازة حتى المقابر ، ثم تقديم العزاء هناك وزيارة أهل الميت في المساء ، لتجديد العزاء حتى وإن لم يكن هناك احتفال بليلة الوحلة ، ثم العزاء مرة أخرى ليلة الأربعين . وقد يحدث في كثير من القرى المصرية وبخاصة في الصعيد أن يمتنع أهل الميت خلال الأيام الثلاثة الأولى - أو أكثر من ذلك في بعض الأحيان - عن إعداد الطعام وهنا يتولى الأصدقاء والجيران تزويدهم - وتزويد ضيوفهم من المعزين الذين قد يفدون من القرى الأخرى بالطعام اللازم وإن كانت هذه المظاهرة آخذة الآن في الاختفاء تحت ضغط الظروف الاقتصادية . ولكن هذه الظواهر كلها رموز واضحة على التماسك الاجتماعي وعلى التكافل بين أعضاء المجتمع المحلي .

وقد تكون مشاركة النساء في الشعائر الجنائزية المختلفة رمزا أقوى وأبعد دلالة على قوة التماسك الاجتماعي في حالة الأزمات الكبرى المتعلقة بحياة الأفراد وبخاصة (أزمة) الموت . فالنساء سواء من الجيران أو الأهل أو الأصدقاء وأيضا المعارف البعيدات كثيراً ما يسارعن إلى بيت أهل الميت بمجرد إعلان الوفاة وقبل تشييع الجنازة ليس فقط لتقديم العون أو المساعدة التي قد يتطلبها الوضع القائم ولكن أيضاً للمشاركة مع أهل الميت في إظهار الحزن عن طريق البكاء والعيول والصراخ (الشعائري) وإن كان هذا لا ينكر تماماً عمق الحزن والأسى في كثير من الأحيان وليس أدل على تلك المشاركة (الشعائرية) من أن بعض المعزيات حتى من غير أعضاء العائلة يحرصن على الصراخ والعيول بمجرد الإقتراب من بيت أهل الميت للإعلان عن هذه المشاركة ويقابل أهل المتوفى هذا الصراخ بصراخ مماثل قد يستغرق بضع دقائق ثم يتجدد حين تفتد امرأة أخرى للعزاء وهكذا . وهذا النوع من المشاركة أقرب في طبيعته إلى التحية التي تناسب المقام خاصة وأن النساء لا يتبادلن التحية عن طريق المصافحة في العزاء بعكس الرجال الذين يصفاحون أهل الميت وهم يتبادلون معهم عبارات العزاء التقليدية التي لا تخرج في العادة عن « عظم الله أجرك » أو « البقية في حياتكم » وما إلى ذلك من أنواع الدعاء التي تحمل التمنيات بأن يعوض الله أهل الميت فيه خيراً وأن يصل في حياتهم ما انقطع بموته ، وأن يبارك الله في حياة الأحياء . (فالبقية) هنا لا يقصد بها امتداد عمر الأحياء أكثر مما قدر الله ، وإنما أن يبارك الله في تلك الحياة بفضله ورحمته .

وتشارك النساء في الشعائر الجنائزية التي يقيمها أهل الميت في الأيام الثلاثة التالية للوفاة أيضاً وهي يوم الصبحة أي صبيحة اليوم التالي للوفاة ثم يوم (الفرق) وهو اليوم الثالث بعد الوفاة ، إذ يفصل الصبحة عن الفرق يوم الراحة الذي يلتبس فيه أهل الميت شيئاً من الراحة من عناء الممارسات والضغوط النفسية والعصية التي تحملوها يوم الوفاة والدفن ويوم الصبحة وفي الوقت نفسه يستعدون ليوم الفرق . ولا تخرج الممارسات في اليومين (الصبحة والفرق) عن قراءة القرآن التي يتلوها بعض المشايخ من العميان في الأغلب حيث يتاح لهم الجلوس بين المعزيات ، ثم البكاء والعيول مع الندب والتعديد وبخاصة في حالة موت الشباب . وقد يتولى ذلك نداءات أو معددات ماجورات حتى (تحمي) الجنازة أو تصبح (حامية) أو (حارة) وتثير بذلك مشاعر الحاضرات عن طريق (تعديد) أو سرد مناقذ أو مناقر الفقيد ، وكثيراً ما يدخل ذلك بعض المبالغة والتوهيل بل ووصف الميت بما ليس فيه وإنما المهم هو أن ينسب إليه ما يعتبره المجتمع قيمة عالية ترفع من شأن الإنسان ، أو قد يندبن حظ الميت الذي مات قبل أن يحقق ما أراد خلال حياته القصيرة ، أو ندب حظوظ الأحياء من أقاربه الذين حرموا منه ومن خدماته وأفضاله . وقد يصاحب الندب بعض الحركات الجسمية الشعائرية واللطم على الخدود في وقع رتيب أو الدق بعنف على الصدور أو (الشلشلة) بقطعة من القماش الأسود الذي يوضع فوق الرقبة من الخلف ، وتمسك المرأة بطرفيها وهي تحركها حول عنقها حركات تتناسب مع الندب واللطم والحركات الجسمية الأخرى وكذلك مع وقع الدفوف التي قد تصاحب الندب وإن كانت هذه الظاهرة آخذة الآن في التراجع . وفي بعض المناطق الصحراوية يوضع إناء (طشت) به ماء وسط حلقة النساء أثناء الندب ، وتخمش النساء المشاركات في الندب خدودهن بأظفارهن حتى تدمى ثم يغسلن الدم في الماء ؛ ليعاودن العملية من جديد . وكما سبق أن ذكرنا ليس من الضرورة أن تكون هذه المظاهر دليلاً على عمق المشاعر أو حتى على المشاعر الحقيقية ، وإنما هي تعبير عما يمكن تسميته بالمشاعر الطقوسية ، خاصة وأن أهل الميت يراقبن عن كثب ما يصدر عن مشاركة من المعزيات حتى يرددن (التحية) يمثلها في المناسبات المماثلة . وكان هناك نوعان من التبادل في المشاركة والتساوي في المعاملة ، كما أن هذه المشاركة هي أقرب شيء في طبيعتها إلى نظام النقطة المعروف في الأفراح* .

والنساء في بعض مناطق الصحراء الغربية في مصر مثلاً يكنون الميت فيرددن في نديهن وهن يخاطبن (فرس) الفقيد قائلات :

يا حمرا يام ركابين
وديتي خيالك فين

وقد لا تكون للميت فرس حمراء أو غير حمراء بل ولعله لم يكن فارساً على الإطلاق بل ولم يمتط في حياته صهوة حصان ، ولكن الفروسية والبطولة تعتبران من القيم العليا في المجتمع البدوي ولذا فإن الندابات يلحظن هذه الصفات المعبرة عن القيم بالفقيد . بل إن المعددة بدلاً من أن تعدد أوصاف الفقيد قد تبكى حظ الأحياء على لسان إحداهن - زوجته مثلاً أوابته - وتشير إلى (قلة بختها) وأن الزمن كان يقف لها دائماً بالمرصاد فتقول :

تسموا النوايب وخذت الكبير كومي
قالوا خاية - قلت من يومي

أو قد تقول :

إللى جوالى أكتبه في جرنال
وأديه لعالم طويل البال
واللى جوالى أكتبه في قائمة
وأفتكره بالليل وأنا نايمة

وهكذا

بل إن كل امرأة كثيراً ما تنتهز الفرصة لتذكر موتاهما هي وأحزانها هي وتبكي حظها هي وليس حزناً على الميت نفسه . وهذا هو ما نقصده حين نتكلم عن البكاء الشعائري أو الحزن الشعائري .

ويحرص معظم النساء في مصر على ألا يكون الفرق يوم الأحد أو الاثنين وأن تؤجل الممارسات الشعائرية المتعلقة بذلك اليوم إلى يوم آخر (الثلاثاء) وذلك خشية أن يموت (أحد) أفراد العائلة أو (اثنان) منهم إن أقيمت جنازة الفرق في أحد هذين اليومين . وعلى أية حال فإن المشاركة في الممارسات الجنائزية المتعلقة بيومى الصبحة والفرق هي مشاركة (شبه إجبارية) وتتأخذ على عدم حضورها الصديقات والقرابات ونساء الجيران إذا تخلفن عن ذلك . ومثل هذا اللوم قد يوجه لمن تتخلف عن حضور احتفال الأربعين وإن كان ثمة نوع من التسامح في ذلك كما ، أن ثمة نوعان من التسامح أيضاً في عدم حضور

(*) الواقع أنه يمكن أن نجد بعض أوجه الشبه بين الممارسات التي تؤدي في حالة الوفاة وفي حالة الزواج . من ذلك مثلاً الاحتفال بيوم الصبحة في الوفاة وهي تقابل (الصباحية) في الزواج مع الاختلاف بطبيعة الحال في الأوضاع ونوع المشاركة . كذلك نجد أن الاحتفال بالأربعين يقام في حالة الوفاة وفي حالة (تطهر) المرأة بعد الولادة بحيث تعود بعدها إلى حياتها الطبيعية وبخاصة فيما يتعلق بالاتصال الجنسي . وثمة أوجه شبه بين الاحتفال بمرور أسبوع (السبع) على الولادة وعلى الزواج وعلى الوفاة وإن كان في الحالة الأخيرة يتخذ شكل الاحتفال بأيام الخميس . وهذه المشابهات كلها تلازم - مع درجات مختلفة من التفاوت في الأهمية - كل الاحتفالات التي تصاحب انتقال الفرد من حالة اجتماعية معينة إلى حالة أخرى ومن العزوية إلى الزواج أو من الحياة إلى الموت وهو ما يعرف باسم شعائر المرور أو شعائر الانتقال . Rites de ssage

الممارسات الشعائرية التي تقام يوم الخميس التالي للدفن أو على الأصح التالي لجنازة الفرقة . فساء مصر يقمن ببعض الشعائرية الخاصة بالبكاء على الميت لأيام الخميس الثلاثة التالية ليوم الفراق وفي هذه الأيام الثلاثة يقرأ القرآن وتزور النساء (وأحياناً الرجال وإن لم يكن ذلك ضرورياً) فبر الميت وتوزع الصدقات التي تعتبر (رحمة ونورا) على (روح المرحوم) ولكن حتى هذه العادة بدأت تختفي بالتدريج في المدن إلا في حالة موت الشباب حيث تقام جنازة نسائية يمارس فيها التذنب والتعديد مثل يوم الصبحة ويوم الفرق تماماً . ولما نعرف السبب في اختفالات الخميس ولا يقدم الأهالي تبريراً معقولاً لذلك وإن كان هناك من يقول إن روح الميت تزور القبر (وتمسك) شاهد القبر كل أسبوع اعتباراً من مساء الأربعاء وطيلة يوم الخميس ولا تعود إلى مقرها مرة أخرى إلا مع غروب شمس ذلك اليوم وإن هذا يحدث دائماً ويستمر على أمل أن يزور الأهل والأصدقاء القبر فتراهم الروح وتأس بهم وإليهم ، وبذلك فإن زيارة القبور يوم الخميس تحظى بجانب كبير من اهتمام الناس في مصر - ولكن يلاحظ في الوقت ذاته أن الكثيرين يفضلون عقد زيجاتهم أو حفلات زفافهم مساء الخميس وإن كان يدخل في الاعتبار في هذه الحالة الأخيرة أن اليوم التالي هو يوم الجمعة وهو يوم العطلة الأسبوعية مما قد يعطى الفرصة للسهر مساء الخميس .

والإحتفالات الجنائزية التي تقام أيام الصبحة والفرقة والخميس إحتفالات شعائرية نسائية بحتة ، إذ قلما يذهب إلى القبور أهل بيت الميت من الرجال ولفترة قصيرة فقط أيام الخميس الثلاثة التالية للدفن على ما ذكرنا ، وهي في ذلك تختلف اختلافاً كبيراً عن الشعائر الخاصة بليلة الأربعين التي يغلب الرجال في المشاركة فيها على النساء ، وحتى النساء اللاتي يتوجهن إلى بيت الميت يوم أوليلة الأربعين هن في العادة السيدات القريات فقط أو من أعضاء العائلة الكبيرة الممتدة أي أن ثمة نوعاً من الفصل بين الجنسين حتى في ممارسة الشعائر المتعلقة بالموت ، وهي ظاهرة تعكس الوضع الذي لا يزال قائماً في المجتمع المصري والذي لا يزال يراعى في كثير من المناسبات وبالخصوص المناسبات المتعلقة بمراحل الحياة الكبرى بالنسبة للفرد ، والتي سبق أن أشرنا إليها ونعني بذلك شعائر المرور أو الانتقال فلا تزال الإحتفال بمرور أسبوع مثلاً على ولادة الطفل الجديد إحتفالات نسائية في عمومها ، كما أن نوعاً من الفصل من بين الجنسين في الإحتفالات الخاصة بمرور أسبوع أيضاً على الزواج بها وفي إقامة حفلات عقد القرآن ذاتها ، حيث لا يحضر في العادة عقد القرآن سوى الذكور بينما قد تجتمع النساء في حجرة خاصة بهن ولا يجلسن إلى الرجال أثناء عقد القرآن حتى وإن لم يكن هناك سوى أعضاء العائلة أو العائلتين المتصاهرتين . وليس هنا على أية حال مجال لتسبع هذه الظاهرة بالتفصيل ، ولكن ما نود أن نشير إليه هنا هو أن هذا الفصل كثيراً ما يراعى حتى في حالة دفن الميت . إذ العادة أن يدفن الرجال مع الرجال والنساء مع النساء وقلما يدفن رجل مع امرأة إلا إذا كانت من

المحارم أو إذا كان العهد قد تقادم على دفن الشخص من الجنس الآخر . كذلك الحال بالنسبة لمراعاة قواعد القرابة . فالعائلة في مصر عائلة أبوية كما أن القرابة قرابة عاصبة تسير في خط الذكور . وذلك فالمرأة تظل عضواً في جماعتها القرابية العاصبة ولا تفقد العضوية بالزواج ، بل إن الزوجة تظل محتفظة باسم أبيها واسم عا الأب ولا تحمل اسم عائلة الزوج ، كما تظل محتفظة بحقوقها كاملاً الميراث الذي قد يتركه الأب أو الإخوة أو غيرهم من الأقارب العاصبين إن لم يكن لديهم ورثة من الذكور يحجبونها وذلك حسب ما يقره الشرع الإسلامي . ويتعكس ذلك الوضع في كثير من الأحيان حين و المرأة المتزوجة إذ إن العادة أن تدفن في مقابر جماعتها القرابية العاصبة وليس في مقابر أهل الزوج ، إلا إذا أرادت هي نفسها ذلك حتى تكون قريبة من أولادها حين يحين أجلهم . وفي هذه الحالة تراعى رغبة المرأة ، وإن تكن هناك حالات ينشب فيها النزاع بين العائلتين - عائلة المرأة العاصبة وعائلة الزوج - حول المكان الذي ينبغي دفنها فيه . والطريف في الأمر أنه في الحالات التي يدفن فيها أشخاص من كلا الجنسين فإن الكثيرين يراعون أن يكون دفن الذكور في جانب من القبر بينما تدفن النساء في الجانب الآخر ، كما يتم (تكويم) عظام كل من الجنسين على حدة بعد تحول الجثة إلى هيكل عظمي وقد يوضع حاجز من الحجارة داخل القبر ليكون فاصلاً (رمزياً) بين الجنسين .

وانتقال الروح إلى العالم الآخر لا يعنى نهاية العلاقة بين عالمي الأحياء والأموات بقدر ما يمثل مرحلة جديدة في العلاقة بين الميت وأهله ، أي أن العالم الآخر يعتبر امتداداً لهذا المجتمع ، كما أن الانتقال إلى ذلك العالم لا يعنى بالضرورة انتهاء (عضوية) الميت بقدر ما يعنى أن هذه العضوية تتخذ طابعاً آخر ، وأن الميت (يحتل) مكانة جديدة بالنسبة لأعضاء ذلك المجتمع .

وليس أدل على ذلك من أن الميت يترأى للأحياء مبشراً أو منذراً في منامهم وأحلامهم ومن أنهم يذكرونه بالأدعية وبالرحمة والمغفرة وأنه لا يجوز على الميت سوى الرحمة ، ليس فقط لأنه أصبح بين يدي الله وأنه في دار الحق ونحن في دار الباطل بل وأيضاً لأن هذا الترحم هو ما ينبغي أن يكون بالنسبة لكبار السن من الأحياء الذين يحتلون مكانة عالية تستوجب الاحترام بصرف النظر عن بعض ما يكون بهم من نقص وعن بعض مقوماتهم الشخصية . وهذا ينطبق بالأحرى على الموتى حتى وإن لم يكونوا قد وصلوا إلى السن العالية المرتفعة ، فالموت هو نهاية الحياة مثلما تعتبر الشيخوخة التي تستوجب الاحترام هي آخر مراحل العمر .

وبذلك فإن الموت يضمن مكانة عمرية رمزية على الموتى بصرف النظر عن أعمارهم الفيزيائية الحقيقية - وذلك بإستثناء الأطفال بطبيعة الحال .

والميت من جهة (يشعر) بما يدور حوله ويدرك تصرفات الآخرين وسلوكهم إزاءه بعد أن تفارق الروح الجسد . بل إن الجسد

نفسه يظل بعد الموت مباشرة محتفظاً ببعض الإحساس خاصة وأن الروح ترد إليه في القبر أثناء حساب القبر أو حساب الملكين والذي يستخدم كمثال في الحياة اليومية لدقة السؤال والمحاسبة والمتابعة ، ولذا نجد أنه أثناء الدفن يحرص الناس على تسوية الأرض تحت الجسد بحيث لا توجد قطعة من الحجارة أو الحصى مثلاً يمكن أن تسبب الألم للجسد (الميت) كما أن الرأس ذاتها توضع فوق (قالب) من الطوب أو الحجر يراعى أن يكون مستويا مثل الوسادة بقدر الإمكان . والناس يدعون في ذلك للميت بأن (يشبش) الله (الطوبة) التي تحت دماغه ، أي أن يجعلها لينة تحت رأسه حتى لا تؤلمه . وهذا أيضاً موقف فيه نوع من المفارقة حيث يدرك الناس أن الروح هي أصل الحياة وبدونها يفقد الجسد كل إحساس كما يفقد الشخص ذاته كل إدراك . ولكن هذه المراسم فيها نوع من الرمزية التي تشير إلى عدم نهاية الشخص ذاته بحيث إن الجسد يظل فيه شيء من الإحساس بعد الوفاة . وربما كان ذلك نتيجة للاعتقاد بأن الروح تظل قريبة من الجسد بعد الدفن من ناحية زيارتها للقبور أيام الخميس على ما ذكرنا .

وأخيراً فإن العلاقة بين الموتى وعالم الأحياء تتمثل في بعض الطقوس ذات الطابع السحري والتي تقوم كلها في أساسها على الاعتقاد الذي سبقت الإشارة إليه من أن روح الميت تزور أهلها وبينها القديم من حين لآخر وأنها (تسكن) أو (تمسك) شاهد القبر ليلة الخميس من كل أسبوع . والناس يقيدون من هذه الزيارات ومن هذه العلاقة القائمة في كثير من النواحي المتصلة باستمرار الحياة واستمرار الصلة قائمة ، والتي ترمز في آخر الأمر إلى الرغبة اللاشعورية في (استمرار) الميت في الحياة في هذا العالم وبالتالي إلى النفور من أي تصور للموت على أنه نهاية لحياة الفرد . ويظهر هذا بوضوح في بعض الممارسات التي تلجأ إليها النساء سواء في الأرياف في الوجه البحري أو في الأحياء الوطنية من المدن أو في كثير من نواحي الصعيد حين تريد المرأة الحمل ، بما في ذلك النساء العاقرات قن مثل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى الاستحمام (على بعض عظام أحد الموتى التي يمكن الحصول عليها بسهولة من أحد القبور ، وذلك بأن تضع العظام على أرض الحمام بين ساقها المتباعدتين أثناء الاستحمام وهذه عادة قديمة مشتقة إلى حد أن بعض النساء في الصعيد ، كما تشير إلى ذلك « وينفريد بلاكمان » Wir Fellowin of Upper Egypt في كتابها « الفلاحين في الصعيد » The Fellowin Of upper Egypt قد يستحممن على بعض التماثيل الفرعونية الصغيرة من أجل تحقيق الهدف ذاته . كذلك قد تلجأ بعض النساء إلى الاستحمام (على) أحد الأحجار المتزوجة من أحد القبور القديمة ، أو قد تزور بنفسها المقابر أثناء الليل وتخطو فوق بعض القبور أو لتحصل بنفسها على الحجر الذي سوف تستحم عليه وغير ذلك من الإجراءات والممارسات التي تقوم كلها على الاعتقاد بأن روح الميت تتسلل إلى رحم المرأة التي تريد أن تحمل فيتحقق لها ما تريد .

من أجل ذلك نحرص المرأة في معظم الأحيان إلى أن تكون العظام التي تستحم عليها هي عظام أحد الأقارب من العائلة ، وأن يتم نزع قطعة الحجر من قبور أحد الأقارب أيضاً وذلك لضمان ألا يتسلل إلى رحم المرأة روح غريبة عن العائلة وتخلط الأنساب بالتالي . فكان فكرة استمرار فكرة الحلال والحرام في العلاقات الجنسية وفكرة المحافظة على العرض والشرف تظل مهيمنة على أذهان الناس حتى في الممارسات السحرية المتعلقة بالصلة بين الأحياء والموتى ، وتصور استمرار الروح وتأثيرها ودور الموتى في حياة المجتمع المصري القائم . وقد لا تكون هناك أفكار واضحة بين الناس عن التناسخ أو الحلول ولكن حديث الناس في الحياة اليومية وبخاصة حين يقارنون بين خصائص ومقومات أحد الأشخاص الفيزيائية والسلوكية واللغوية وبين أحد الموتى من أقاربهم العاصمين يمكن أن نستدل منها على اعتقاد الناس في إمكان انتقال الروح متشكلة في تلك الخصائص والمقومات إلى الأجيال التالية حتى وأن يذكر الناس ذلك صراحة ، كما أن نسبة كبيرة جداً من الناس العاصمين في مصر يجهلون قوانين الوفاة وإن كانوا يقولون في الوقت ذاته : إن (العرق يعد لسابع جد) . ولكن المؤكد على أي حال هو أن أرواح بعض الموتى قد تتجسد في شكل (الفراش) الأبيض اللطيف التي سبقت الإشارة إليه . أوحى في بعض الحيوانات ، وبخاصة القطط ، ولذا يكره الناس إيذاء القطط وبالأخص أثناء الليل خشية أن يكون فيها روح أحد الموتى ، أو أن تتجسد في شكل العفاريات والأشباح التي تروى الناس في حياتهم وذلك حين يموت أحد الأشخاص . وبخاصة إذا كان ذلك الشخص شريفاً في حياته أو مات ميتة عتيقة . وكلها دلائل ترمز إلى اعتقاد المصريين في استمرار الروح وإمكان تعمقها في الأحياء سواء أكانوا بشراً أم حيوانات وهي كلها رموز خلود الروح من ناحية واستمرار العلاقات بين عالمي الموتى والأحياء والتأثير المتبادل ، أو التفاعل بين العالمين وهذا كله يرمز في آخر الأمر إلى أن الموت ليس هو نهاية الحياة ، حياة الفرد ، وإنما هو مرحلة في (حياة) الفرد الاجتماعية ، أو أن نقله من مرحلة لأخرى في ذلك المتصل المنطقي الذي يربط بين الولادة والوفاة التي هي بمثابة ولادة في عالم آخر يعتبر استمراراً لهذا العالم وهو ما تذهب إليه التفسيرات الأنثروبولوجية للشعائر والطقوس المتصلة بالموتى والوفاة وتنظر إلى هذه الشعائر على أنها شعائر تمثل عملية الانتقال من مرحلة لأخرى وتسهل اتصال الفرد من وضع اجتماعي معين يحتله بالعقل وانتقاله إلى وضع اجتماعي ومكانة اجتماعية أخرى تالية ولكنها تتركز على المكانة السابقة وتعتبر اتصالاً لها .



المناسبات الدينية

بقلم : الدكتور حافظ الاسود

أولاً : من حيث الوظيفة الظاهرة نجد أن المناسبات الدينية تعزز المعتقدات والشعائر الدينية حيث ينشط فيها الوعر الدينى الذى يستهدف حت الأفراد على التمسك بدينهم . ومن ناحية أخرى يعيل الأفراد لان يؤدوا الشعائر الدينية فى المناسبات الدينية بشكل جماعى وبصورة أكثر حيوية من تأديتها فى الأيام العادية . وبالإضافة إلى ذلك ترتبط بعض المناسبات الدينية بشعائر وفرائض محددة لا توجد فى أوقات أخرى من العام مثل صيام شهر رمضان والحج .

ثانياً : من حيث الوظيفة المسترة تلعب المناسبات الدينية دوراً كبيراً فى التماسك أو التضامن الإجماعى للمجتمع . ففى هذه المناسبات تكثر الزيارات بين الأهل والأقارب والجيران والأصدقاء مما يقوى الشعور الإجماعى لديهم ويعزز انتماءهم لأسرهم ومجتمعهم . ففى خضم الأعباء والمشاكل اليومية التى يخترها أفراد المجتمع والتى تجعل كل منهم فى معزل عن الآخر تأتى المناسبات الدينية لتجدد وتقوى أواصر العلاقات الاجتماعية والقرابة بينهم .

ثالثاً : تكشف المناسبات الدينية بصورة جميلة عن المعتقدات والتصورات التى لدى أفراد المجتمع المتعلقة بالكون المحيط بهم والعالم الذى يعيشون فيه بشقيه المنظور وغير المنظور والعالم الآخر الذى سوف يحاسون فيه ، وهذه التصورات أو رؤى العالم لا يمكن إستشفافهما من المعتقدات والممارسات الدينية المرتبطة بمناسبة دينية واحدة بل تستلزم التعرف على المعتقدات والممارسات المرتبطة بمناسبات دينية أخرى والكشف عن العلاقة القائمة بينها .

رابعاً : تتسم المناسبات الدينية باحتوائها على عناصر فلكلورية متميزة . وبعض هذه العناصر الفلكلورية يمتد جذورها إلى عصور سابقة على الإسلام كما أنها تتغير وتتجدد فى شكل يساير إيقاع الحياة المعاصرة . وخاصة التجديد أو التكليف مع الظروف الحضارية التى

ترتبط المناسبات الدينية أشد الارتباط بالمعتقدات والممارسات والشعائر والاحتفالات الدينية التى تتأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية الشعبية تأثيراً كبيراً . والمناسبة الدينية يمكن أن تكون عيداً أو مولداً أو موسماً . وهذه الكلمات الثلاث تشترك فى خاصية أساسية وهى أنها تشير إلى مفهوم العادة وتكرار حدوث المناسبة فى فترات زمنية محددة من كل عام وفى واقع الأمر تستخدم كلمة «موسم» فى مضمونها الإجماعى والشعبى لتعنى أى مناسبة دينية يلتزم فيها الأفراد بواجبات والتزامات معينة تجاه ذويهم وأقاربهم ورفاقهم .

وتلعب العوامل الاجتماعية والثقافية الشعبية بعناصرها الفلكلورية دوراً كبيراً فى تشكيل وصيغ كل مناسبة دينية بصيغة تميزها عن سائر المناسبات الدينية الأخرى . فالاحتفال بالمولد النبوى الشريف على سبيل المثال يختلف عن الاحتفال بليلة الإسراء والمعراج أو عيد الفطر .

والمناسبات الدينية لها أهميتها ووظائفها التى تؤديها فى المجتمع وطبقاً لرأى روبرت ميرتون Robert Merton هناك نوعان من الوظائف .

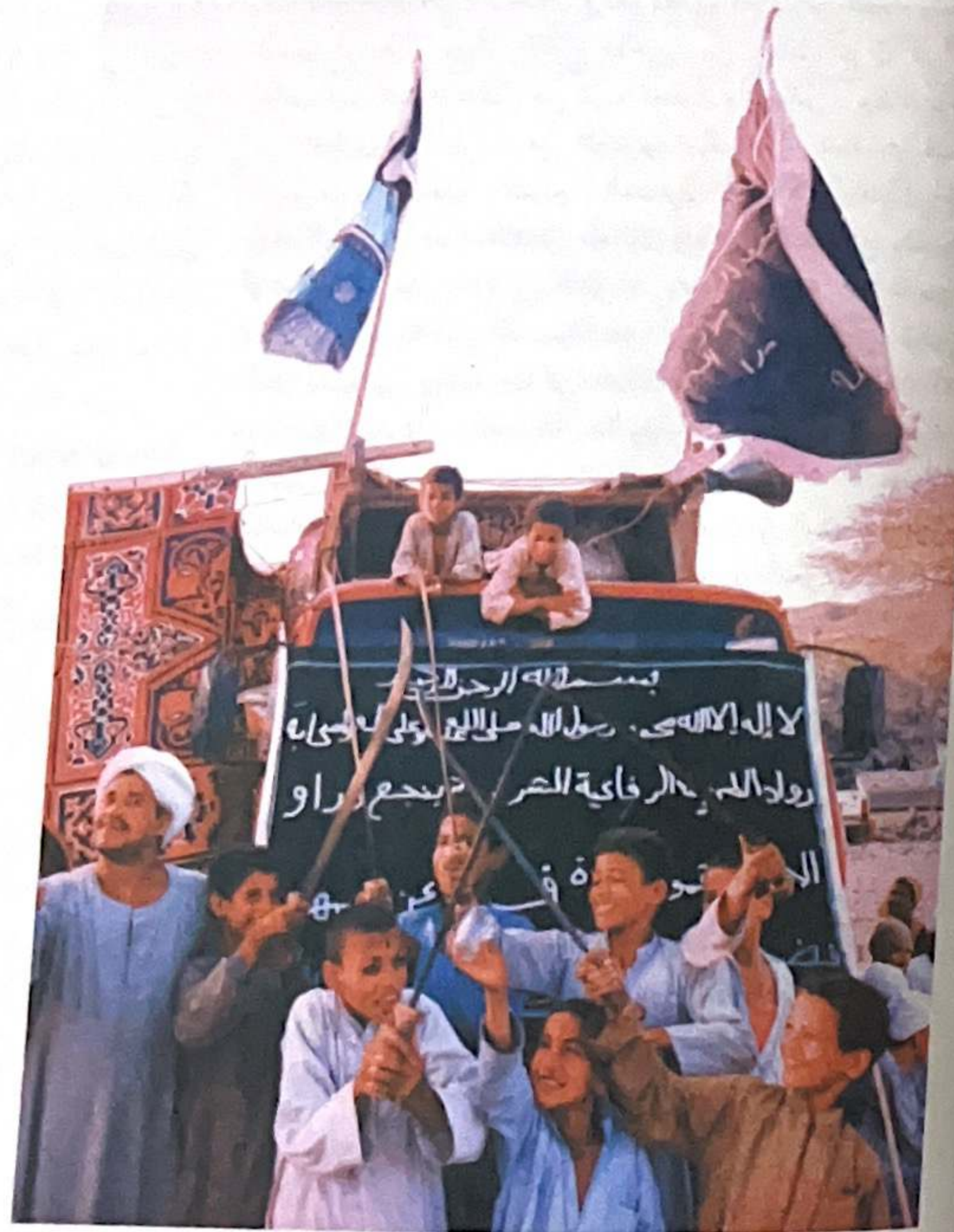
أولاً : الوظيفة الظاهرة Manifest وهى تلك التى يدركها ويقصدها الفاعلون الأفراد أو المشاركون فى فعل إجماعى معين .

ثانياً : الوظيفة المسترة أو الكامنة Latent وهى تلك التى لا يدركها الأفراد ولكنها تلعب دوراً أساسياً فى استمرار وتماسك البناء الإجماعى . وعلى هذا الأساس يمكن إجمال وظائف المناسبات الدينية فيما يلى .





الزينات على جامع سيدى
يوسف أبو الحجاج بالأنصر



أحدى الطرق الصوفية تشارك
الإحتفالات تحمل الياق والأعلام

وهو عبارة عن طبق حلو يقدم بعد الغداء وهو يشبه طبق الأرز باللبن المشهور ويختلف عنه في أنه بدلا من الأرز يستخدم القمح بعد أن ينقع في الماء وتستبعد القشرة الخارجية ، ويقدم طبق «عاشوراء» وعليه الزبيب وجوز الهند المبشور والمكسرات كل على حسب امكانيته المادية . ولعل استخدام القمح هنا يرتبط بالمعتقد الشعبي حول بركة «القمح» الذى يعتمد عليه الأفراد في حياتهم وخاصة في صنع الخبز أو العيش .

ويحتفل بيوم عاشوراء في البلاد الإسلامية التى يسود فيها المذهب الشيعى مثل : إيران والعراق عن طريق تأدية بعض الممارسات والشعائر التى يتم فيها تمثيل استشهاد الحسين وطقوس دفنه ، ويصاحب هذه الشعائر التمثيلية لطم الخدود وشق الملابس والرائاء حزنا على الحسين .

٢ - المولد النبوى الشريف :

يقع المولد النبوى مولد النبى « صلى الله عليه وسلم » فى ليلة ١٢ ربيع الأول وهو من أكبر المناسبات الدينية حيوية وبهجة فى كافة المستويات الشعبية وغير الشعبية . وفى الحقيقة يمثل المولد النبوى أهمية خاصة دون المناسبات الدينية الأخرى وذلك نتيجة أنه لا توجد احتفالات شعبية بعيد رأس السنة الهجرية مثلما هو الحال فى أعياد رأس السنة الميلادية أو أعياد الكريسماس فى البلاد الأوربية وأمريكا ويمكن القول : أن الاحتفالات الشعبية بالمولد النبوى الشريف فى المجتمع المصرى تشبه فى أكثر من جانب احتفالات أعياد الميلاد أو رأس السنة الميلادية وأهم جانب مشترك بين هذه الأعياد هو الإهتمام الكبير بإدخال البهجة والفرحة على الأطفال وذلك عن طريق تقديم الهدايا التى يكون معظمها عبارة عن حلوى فى أشكال واللوان مختلفة وما يصاحب ذلك من تفضن وإبداع فى تزيين الشوارع والمنازل والمحلات التجارية فى الأحياء الشعبية باللافتات واليارق والأعلام والأنوار البهيجة وغنى عن الذكر أن الأطفال هنا يرمزون إلى الميلاد الجديد والمستقبل ، فهم أكثر ارتباطا بكل أعياد الميلاد .

ويبدأ الإستعداد للإحتفال بمولد النبى فى بداية شهر ربيع الأول حيث تزيان الشوارع بالأعلام والأنوار وتنصيب اسرادات والخيام الصغيرة لبيع الحلوى فى أشكال متعددة ومن العادات الشعبية تصميم هياكل مصنوعة من الخشب والورق المقوى على شكل الكعبة والمسجد ورفعها بواسطة حبال أو خيوط قوية من الأركان الأربعة بحيث تتوسط الشارع وبحيث يمكن رؤيتها من مسافة كبيرة . وفى بعض المدن وعواصم المراكز الريفية يأخذ الاحتفال عدة أشكال شعبية ودينية نذكر منها ما يلى . الشكل الأول يتمثل فيما يعرف بالنقرزان (وينطق النجرزان) . والنقرزان عبارة عن جمل يتم تجميله بوضع كسوة من القماش المزركش ذى الألوان الحمراء والصفراء والبيضاء والزرقاء الزاهية على جسده . ويزين رأس الجمل أيضا بقطعة من نفس القماش المزركش مع إضافة الإربطة الحمراء والبيضاء التى تتدلى من خلف

يعيشها الإنسان من أهم خصائص العناصر الفلكورية . وبهذا المعنى الفلكلورى تؤدى المناسبات الدينية عدة وظائف هامة : فمن ناحية تساهم فى الكشف عن العناصر الفلكلورية غير الدينية التى امتزجت بالدين بمرور الزمن امتزاجا يصعب لغير الدارس المتخصص أن يميز بينها وبين الجوانب الإسلامية الخالصة . ومن ناحية أخرى تفسر أى المناسبات الدينية - الأسباب أو العوامل التى تجعل من مجتمع إسلامى معين مثل المجتمع المصرى يختص بمقامات وسمات تميزه عن مجتمع إسلامى آخر فى مجال الاحتفالات الدينية . وعلى هذا الأساس يمكن دراسة ، وفهم المجتمع من زاوية فلكلورية .

خامسا : تقدم المناسبات الدينية وسائل اجتماعية . جمعية وتلقائية للترويح عن النفس بشكل يجمع بين الجوانب الروحية والمادية أو الدينية والدنيوية فى وحدة واحدة فكل أفراد المجتمع كبيرا وصغيرا يشعرون بالبهجة والسرور والسعادة فى هذه المناسبات . ومما لا شك فيه يكون لذلك أثر إيجابى كبير فى تجديد نشاط الأفراد وإرضاء حاجتهم للترفيه خاصة ذلك النوع من الترفيه الذى يكون له معنى بالنسبة لهم لإرتباطه بقيم ومعتقدات دينية . سوف تناول هذه الدراسة المناسبات الدينية طبقا للترتيب الزمنى للتقويم الهجرى .

١ - عاشوراء :

تعتبر عاشوراء (أويوم عاشورة) مناسبة دينية يحتفل بها المسلمون على كافة المذاهب من سنة وشيعة وإن كان أهل الشيعة يحتفلون بها بشكل متميز . ويقع عاشوراء فى العاشر من شهر محرم أول شهور التقويم الهجرى . وترتبط هذه المناسبة باستشهاد الحسين بن على بن أبى طالب وحفيد رسول الله « صلى الله عليه وسلم » فى معركة كربلاء الشهيرة . ويحتفل المجتمع المصرى الذى يدين أغليته الكيرة بالمذهب السنى بإحياء هذه الذكرى بتلاوة بعض الآيات القرآنية والأناشيد والتواشيع الدينية بجانب الأطعمة والمأكولات التى تعد بشكل خاص كيفا وكما والتى تحتوى على قدر كبير من اللحم والدسم والطيور وأطباق أخرى متنوعة . وهناك التزامات اجتماعية وأسرية تؤدى فى هذه المناسبة ، وعلى سبيل المثال يقوم العريس أو الخطيب بزيارة خطيبته فى منزل أسرتها ويقدم لها « الموسم » الذى هو عبارة عن هدية غالبا ما تكون شيئا يصلح لإعداد عشاء الزوجية فى المستقبل أو يقدم لها نقودا .

ويمتاز الحضر وخاصة الإسكندرية والقاهرة عن الريف بظاهرتين شعبيتين .

أولا : توجد بعض مظاهر الإحتفالات الشعبية متمثلة فى إنارة شوارع الأحياء الشعبية بالمصاييح ذات الألوان الزاهية والمتنوعة بالإضافة إلى شراء حلوى وخاصة الحلوى من النوع الشعبى المألوف فى احتفالات المولد النبوى الشريف (والى سوف نذكرها عند تناول هذه المناسبة الشريفة) . الظاهرة الثانية تعرف باسم « طبق عاشوراء »

الأذن وعلى الجزء الأمامي من سنام الجمل توضع طبلتان كبيرتان تأخذ كل منهما شكل نصف الكرة والهيكل الأوسط للطلبة يكون مصنوعاً من النحاس الأصفر المشوب بحمرة خفيفة وعلى أطراف الطلبة تشد قطعة من الجلد الرقيق الذي يستخدم لإصدار الصوت الإيقاعي المميز لها . وتوضع أعلام صغيرة خضراء وبيضاء على جانبي كل طلبة أما العازف فيجلس على مكان أعد له فوق سنام الجمل ثم يأخذ بقرع الطبلتين الكبيرتين بمقراعين من الخشب وتارة يقرع الجلد المشدود وتارة أخرى يقرع الجزء النحاسي من هيكل الطلبة مصدراً لإيقاعات شعبية يتهج بها ويرقص عليها الأطفال والصبية الذين يتبعون الفرزان حيثما ذهب ويتوقف الجمل أو الفرزان أمام الحانات والمنازل ويصبح العازف موجهاً حديثه لأصحاب المحلات والسكان عامة قائلاً : عودا . عودا . يا رسول الله مدد . ويقوم هؤلاء الأفراد باعطائه نقوداً يقوم بجمعها شخص يقود الجمل حيث تسهل عليه الحركة .

والشكل الثاني من الإحتفالات يتمثل في مواكب الطرق الصوفية . والموكب يتألف من مجموعة من الأشخاص أو المريدين الذين يتسبون إلى إحدى الفرق الصوفية يتظمون في شكل صفين متوازيين يتوسطهم أويقودهم قائد وبعض هذه المواكب تتقدمها مجموعة من العازفين على الآلات الموسيقية مثل الناي والدف والرمد والطلبة . وبعد صلاة العشاء من كل ليلة يبدأ الموكب في التحرك ويجوب الشوارع الرئيسة بالمدينة . وأثناء سيرهم ينشد المشتركون في الموكب قصائد دينية صوفية في مدح الرسول والأولياء وأقطاب الصوفية وهذه القصائد كتبها بعض الشعراء الصوفية وغالباً ما يسبق إنشاد هذه القصائد افتتاحية يحفظها ويرددها المشتركون في الموكب لكنها لا تدخل ضمن القصائد المكتوبة . ومن الأمثلة على العبارات الافتتاحية ما يلي :

الله .. الله .. الله .. يا رسول الله نظرة لله
الله .. الله .. الله .. يا حبيب الله نظرة لله
الله .. الله .. الله .. يا نبى الله نظرة لله

وتستمر المواكب الصوفية وكذلك الفرزان في الإحتفال من بداية شهر ربيع الأول وتنتهى في يوم الليلة الكبيرة أو الختامية . وفي نهاية ذلك اليوم يتم الإحتفال الذي يعرف بالزفة أو زفة المولد .

وتبدأ الزفة في أغلب الأحيان بعد صلاة الظهر بحوالى ساعة أو ساعتين حتى يجتمع كل من يشارك فيها في مكان معلوم متفق عليه . ويشارك في هذه الزفة ضباط وعساكر (وخفر في الأرياف) من وزارة الداخلية أو من أقسام البوليس ويحتفى الضباط الجياد ويقودون الزفة تبعهم طواير العساكر والخفر ، ثم مواكب الطرق الصوفية ، كل موكب بأعلامه وإشاراته المميزة . ويلى ذلك الحرفيون وأصحاب المهن المختلفة من تجارين وحدادين وأصحاب محلات الأثاث المتزلى

وأصحاب ورش السيارات والآلات الزراعية الذين يتخذون من الزفة وسيلة للإعلان عن أعمالهم . وبعد ذلك تأتي عربات نقل كبيرة ومتوسطة الحجم وعربات (كارو) تجرها الخيل محملة بعشرات ومئات الأفراد من الجنسين الذين جاءوا متطوعين للاشتراك في الزفة . وتجوب الزفة الشوارع الرئيسة في المدينة حيث يخرج السكان لمشاهدتها متراحمين على أرصفة الشوارع ونوافذ وشرفات وأسطح المنازل .

وفي المساء يحتفل الناس بالليلة الختامية وغالباً ما يكون ذلك في مكان واسع حيث ينصب السرادق الذي يجيء إليه المداحون . وتقام السراقات المختلفة وسائر أنواع التسلية والترفيه والتي يجذب إليها الأفراد ، لكن ذلك لا يمنعه من الإستماع إلى الأغاني والتواشيح والسير الدينية حيث تقوم أجهزة مكبرات الصوت بنقلها بصوت يسمعه الجميع في ساحة الإحتفال . ويتناول المديح بأسلوب شعبي شيق سيرة حياة الرسول عليه الصلاة والسلام والشارة بمولده واستعداد كل الخلائق والأشياء المنظورة وغير المنظورة لاستقبال سيد الكونين .

وبالرغم من أنه في المولد النبوي مثلما هو الحال في المناسبات الدينية الأخرى يكون الإحتفال مرتبطاً بتقديم كميات من الطعام وخاصة اللحم أو الطيور وسائر الأنواع الأخرى من المأكولات إلا أن أهم خاصية تميز هذا الإحتفال هي شراء الحلوى والحمص . وهناك نوعان من الحلوى : الأولى : هي الحلوى الناشفة (أو العلف) وتشمل السمسمية والحمصية والفولية (المصنوعة من الفول السوداني) . وهذه الحلوى تأخذ إما الشكل الدائري (وهو الأكثر شيوعاً وشعبية) أو شكل المستطيل . والنوع الثاني من الحلوى الأكثر ارتباطاً بمولد النبى هو نوع الحلوى المصنوعة من السكر المذاب بتأثير الحرارة والذي يصب في قوالب ويشكل بأشكال مختلفة . ومن هذه الأشكال على سبيل المثال ، العروسة (المعروفة باسم عروسة المولد) والحصان الذي يمتطيه فارس شاهر سيفه والديك ، والمسجد ، والسفينة والطائرة ونحو ذلك من أشكال مستمدة من البيئة الاجتماعية ويكون لها دلالة ومعزى لدى الأفراد . ومن الجدير بالذكر أن الاستعداد لصناعة هذا النوع من الحلوى يبدأ تقريباً قبل حلول شهر ربيع الأول بشهرين وذلك حتى يمكن إنتاج الكميات الكافية ، وتوزيعها على الأسواق . وتعد مدينة طنطا من أشهر المدن المصرية والعربية على الإطلاق الذي يرتبط اسمها بصناعة حلوى المولد ارتباطاً شديداً ، كما أنها المدينة المشهورة بإنتاج الحمص الذي لا يفصل عن شراء الحلوى بنوعها .

ومن الالتزامات الاجتماعية المرتبطة بالمولد النبوي هو أن يقدم الخطيب لخطبته « الموسم » الذي هو عبارة عن عروسة حلالة ، غالباً ما تكون كبيرة الحجم ومزركشة بشكل يسر الأنظار بالإضافة إلى هدية أخرى عينية أو نقدية .

وللأشكال الشعبية التي تشكل بها الحلوى دلالة إجتماعية ذات أهمية كبيرة في التنشئة الاجتماعية وبت قيم أخلاقية واجتماعية معينة في أفراد المجتمع فمن خلال تقديم هذه الحلوى بأشكالها المتنوعة كهدايا للأطفال تؤكد الأسرة على قيم وإنماط سلوكية معينة تتوقع نوافرها لدى الأطفال أو الأفراد من الجنسين . فالأطفال الذكور تقدم لهم عادة الحلوى التي تأخذ شكل الحصان أو الفارس أو الأسد أو الديك أو الجمل أو المسجد أو السفينة أو الطائرة . وهذه الأشكال هي رموز تشير إلى قيم الشهامة والرجولة والمبادرة والتحمل والتدين وحب المغامرة والانطلاق إلى العالم الخارجي أو عالم الرجال . ونلاحظ هنا أن بعض أشكال الحلوى الفلكلورية مثل : السيارة والطائرة تتكيف مع خصائص العصر الحديث . وتقدم للإناث حلوى تأخذ شكل العروس أو الفلاحة أو المرأة حاملة جرة المياه ، وهي أيضاً رموز ترتبط بمفاهيم الأنوثة والأمومة والخصب والجمال والمشاركة في العمل والانتماء إلى العالم الداخلى أو المنزل ، ومن الجدير بالذكر أن عروسة المولد هي شكل فلكلورى مألوف لدى المجتمع المصرى تأخذ أشكالاً مختلفة طبقاً لاختلاف المناسبات الاجتماعية والشعبية . وتمتد فكرة العروسة إلى جذور تاريخية قديمة قبل مجيء الإسلام أو المسيحية . ولا يزال شكل العروس موجوداً في ممارسات وأنشطة أخرى . وعلى سبيل المثال عندما تقوم المرأة في القرية بخبز العيش فإنها تصنع عروسة من العجين وتدخلها النار أو الفرن ثم تقدمها للأطفال كي يأكلوها .

٣ - الإسراء والمعراج

يقيم المسلمون في ليلة ٢٧ رجب إحتفالاً كبيراً بمناسبة الإسراء والمعراج وهو من المناسبات الدينية التي يحتفل بها في مضمونها الإجتماعى الشعبى ببعض الخصائص العامة التي تشترك فيها المناسبات الدينية الأخرى . ومن هذه الخصائص مظاهر الإحتفال وخاصة في المدن والمتمثلة في السراقات التي تقام لبيع الحلوى ، وتزين الشوارع بالأعلام والأنوار وما يصاحب ذلك من نشاط تجارى إستهلاكى قوى . وبالإضافة إلى ذلك نجد الإعداد للوليمة أو طعام الموسم المألوف . وفي هذه المناسبة يجتمع الأهل والأقارب لتحديد الروابط الأسرية كما أن الخطيب يلتزم بتقديم هدية الموسم لخطبته كما هو الحال في كل المناسبات الدينية .

والإسراء والمعراج له دلالة دينية وكونية في عقل ووجدان المسلم فإن كان الإحتفال بمناسبة المولد النبوي هو تشريف لذكرى خاتم الأنبياء ، فإن الإحتفال بالإسراء والمعراج كشف لحجب الكون ومما يساعد على ذلك الفهم الطابع القصصى وأسلوب الحوار الذى تنص فيه معجزة الإسراء والمعراج والذي يجعل العقل في حالة تفكير وتأمل مستمر . ولعل هذه الخاصية هي السبب في قلة وجود أشكال أو رموز شعبية مشخصة حول هذه المناسبة باستثناء شكل البراق الذي استأثر بخيال الفنان الشعبى . ومعجزة الإسراء والمعراج هي كشف

لحجب الكون وخرق لنواميس الطبيعة والزمان والمكان ودليل قاطع على أن العالم الذى يعيش فيه الإنسان ويخضع لقوانينه إنما هو في النهاية يخضع لإرادة إلهية تسيره كيف تشاء . وهذا المعنى متجسد في رحلة الرسول عليه الصلاة والسلام ليلاً من مكة إلى بيت المقدس معطياً البراق ، وفي إمامته جميع الأنبياء والرسل في الصلاة التي أقامها هناك ثم في صعوده إلى السماء السابعة ماراً بالسعوات الست الأولى ومتحدثاً مع سكانها من الأنبياء والرسل . وهذا المعنى متجسداً أيضاً في توقف الملك جبريل عند سدره المنتهى ، وتقديم الرسول إلى الحضرة الإلهية ورؤيته ربه عز وجل وتلقيه فرض الصلوات الخمس ثم رجوعه إلى فراشه في بيته الذى مازال دافئاً من أثر نومه عليه .

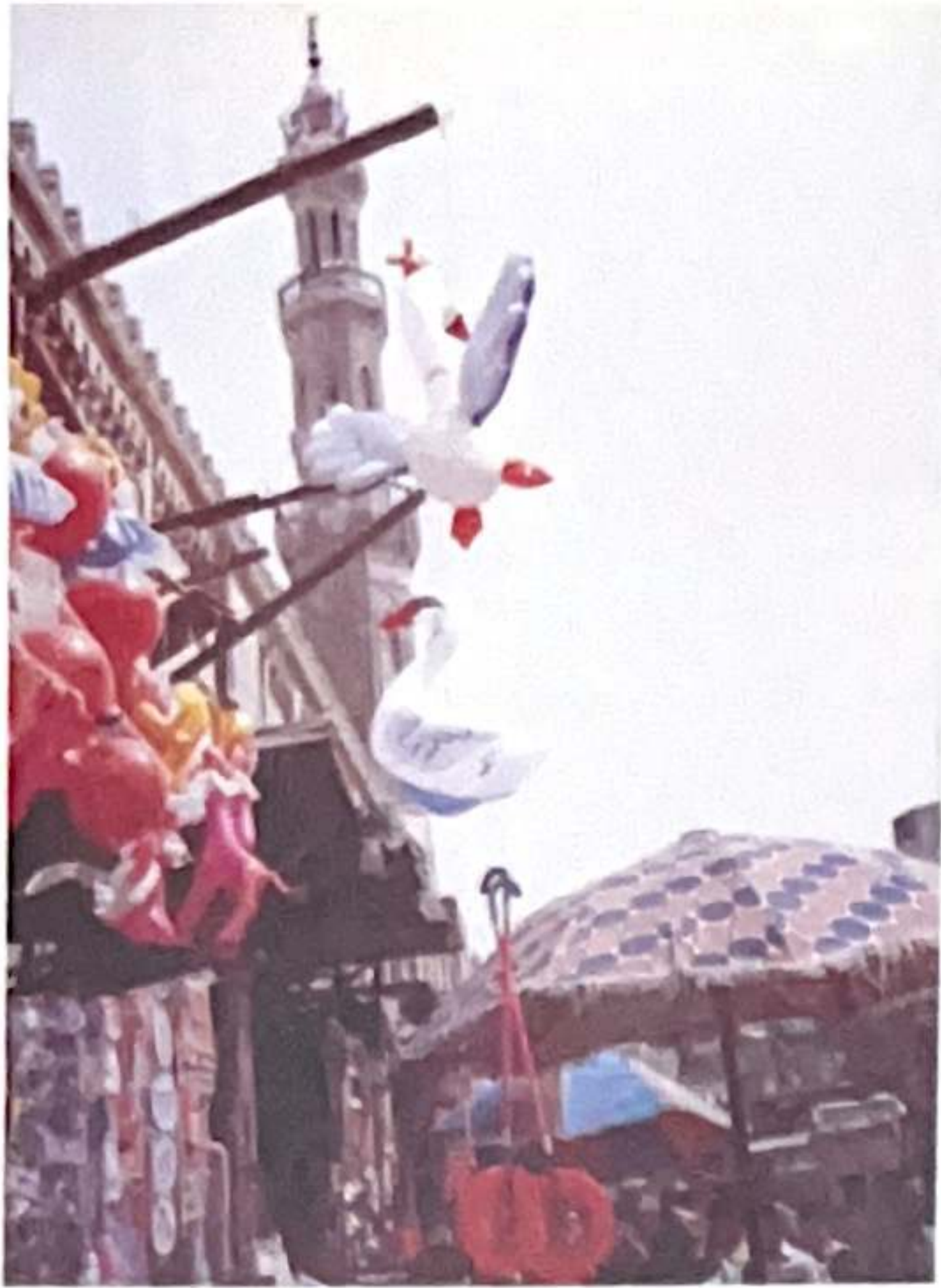
٤ - ليلة النصف من شعبان

ويحتفل بهذه المناسبة الدينية ليلة ١٥ شعبان . وشبه الإحتفال بهذه الليلة من الناحية الإجتماعية والشعبية الإحتفال بليلة الإسراء والمعراج . وترتبط ليلة النصف من شعبان (أو نص شعبان) بالمعتقد الدينى بوجود شجرة في السماء تسمى شجرة الخلائق (شجرة الخلق) ، وهي شجرة ضخمة كبيرة ذات أفرع غير متناهية العدد وهي دائمة الخضرة . وبهذه الشجرة أوراق عددها بعدد الأحياء من البشر وعلى كل ورقة مكتوب اسم شخص معين ومحمل تاريخ حياته وأعماله الصالحة والطالحة . وإذا ذلت ورقة من هذه الأوراق وسقطت فإن ذلك معناه أن الشخص الذى يقترن اسمه بها سوف يموت خلال العام الذى يلى ليلة النصف من شهر شعبان . وطبقاً للمعتقد الدينى ترفع أعمال الإنسان كل عام في هذه الليلة وينظر فيها الله سبحانه وتعالى . فإذا تاب العبد عن المعاصى واستغفر ربه في هذه الليلة يغفر له . وهذه الليلة تعرف باسم البراءة ويكثر فيها الدعاء والابتهالات إلى الله عز وجل .

٥ - عيد الفطر

عيد الفطر من المناسبات الدينية الزاهرة بالعناصر الفلكلورية المميزة للمجتمع المصرى . ويمكن القول : أن الإحتفال بعيد الفطر يمس كل جوانب الحياة الإجتماعية في ذلك المجتمع في وحدة واحدة . ويظهر ذلك في اهتمام الأفراد بمظاهر الحياة والابتهاج بها مع عدم إغفالهم ذكرى الموتى وزيارة قبورهم . ويأتى العيد في بداية شهر شوال ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام وهو بذلك يعد تنويجاً لشهر رمضان ، شهر الصوم الحافل بالمأثورات الشعبية والرموز الفلكلورية التي تحتاج لدراسة مستقلة .

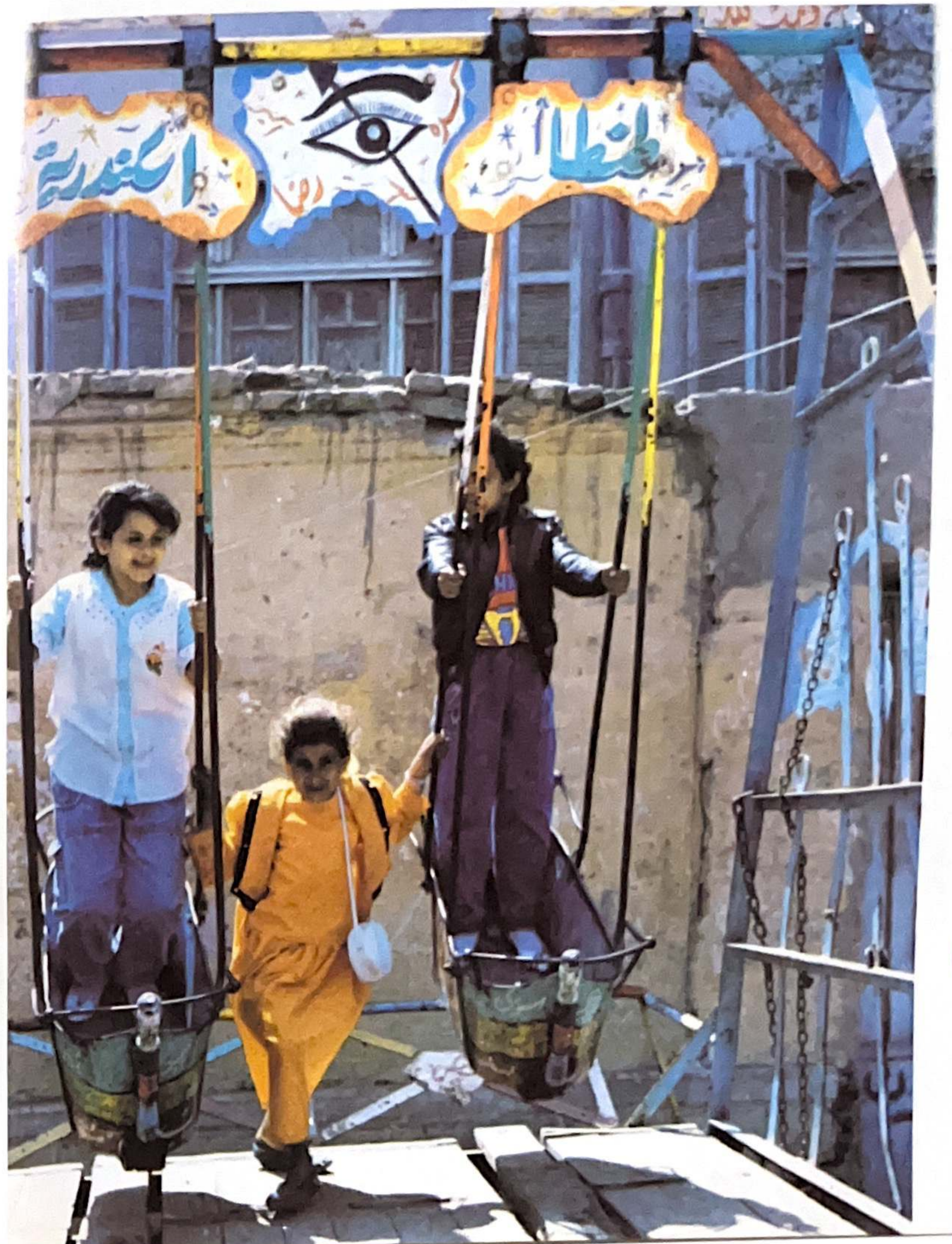
ويبدأ الاستعداد للإحتفال بعيد الفطر أو العيد الصغير ، حسب التسمية المألوفة ، في النصف الثانى (أو الثلث الأخير) من شهر رمضان ويتمثل ذلك في شراء الملابس الجديدة لأفراد الأسرة وبصفة خاصة الأطفال وصغار السن ، والبده في عمل كعك « كحك » العيد بأنواعه المختلفة . وعند اقتراب يوم العيد تعد النساء الفول السوداني والترمس والحلبة والمكسرات والبلح كل منزل حسب إمكانياته المادية .



نظام الأسواق للطفل ووسائل الترفيه كما تعلق الزينات



المراجيح





فوانيس رمضان بأشكالها
والوانها المتعددة دائما

التحطيب من مدينة الأنصر



وفي القرى وكذلك الأحياء الشعبية في المدن يقدم أهل العروس حديثة الزواج « موسم » أو « عيدية » وهي عبارة عن مأكولات وأشياء عينية تشمل الأرز والسمن والسكر والشاي والبيض والطيور ونحو ذلك . كما أن الخطيب يقدم هدية عادة ما تكون أئمن من الهدايا الأخرى في المناسبات الأخرى . ويتلقى الأطفال وأفراد الأسرة من الجنسين والذين لا يعملون من الوالدين والأقارب « العيدية » وهي نقود يصرف بعضها ويذخر بعضها . وتقدم الثقافة الشعبية للأطفال وصغار السن وسائل الترويح والتسلية من أرجوحة وأراجوز وصندوق الدنيا (وهو عبارة عن صندوق به ثقب يرى من خلاله الفرد صور المشاهير من العاملين بالفن) وتمتلىء الشوارع والحدائق العامة ودور الملاهي بالأطفال في ملابسهم الجديدة الزاهية .

ويقدم في أول أيام العيد الطعام المميز للمناسبات الدينية والمؤلف من اللحم والخضار وسائر الأطباق الأخرى ، لكن يميل البعض في اليوم الثاني والثالث من أيام العيد إلى « الأكلة الشعبية » المكونة من السمك أو السردين المملح أو الفسيخ والطعمية (الفلفل) والفول والبصل وهذه الوجبات باستثناء الفول كانت غير مرغوب فيها في فترة صيام رمضان . وعندما يحتفل الأفراد بهذه الوجبات الشعبية في الحدائق ، فإن الاحتفال يشبه إلى حد كبير احتفال شم النسيم والذي لا يميزه عنه إلا غياب البيض الملون .

٦ - عيد الأضحى :

عيد الأضحى هو عيد النحر ويرتبط أساسا بشعائر الحج . ويبدأ في ١٠ ذى الحجة ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام . وسوف نعالج هنا الاحتفالات المتعلقة بعيد الأضحى ثم تلك المتعلقة بالحج .

يبدأ الاستعداد لعيد الأضحى أو العيد الكبير ، طبقا للتسمية الشائعة ، بالنسبة للأفراد أو الأسر القادرة ماديا بعد الانتهاء من الاحتفال بعيد الفطر ، والعادة الشعبية المألوفة هي أن يشتري أصحاب السعة خروفا أو كبشا يطلق عليه « خروف العيد » ويربطونه بجوار المنزل ويعلقون برقبة شريطا أو خيطا أبيض أو أحمر أو أخضر اللون كإشارة على أنه أعد خصيصا ليوم الذبح أو النحر .

في يوم وقفة عيد الأضحى يغنى الأطفال هذه الأغنية الشعبية :

« بكرة العيد ونعيد ونذبوك يا شيخ سيد ،
« ونوديك السلخانة ونسويك في الأروانة »*

والاحتفالات بعيد الأضحى تشبه احتفالات عيد الفطر مع وجود اختلافين الأول يتعلق بالذبيحة ، والثاني يتعلق بكثافة الاحتفال الشعبي حيث لا يتسم الاحتفال بعيد الأضحى بكثافة وجدة الاحتفال بعيد الفطر . بعد صلاة العيد تذبح الذبيحة أو خروف العيد ويقسم إلى ثلاثة

(*) الأروانة أو القروانة تعني إناة كبيرا يستخدم في طهي الطعام .

ويبدأ الإحتفال بصلاة العيد . وبعد الصلاة يذهب الرجال إلى قبور موتاهم . وغالبا ما يذهبون في جماعات حيث يقرءون فاتحة القرآن على أرواح أقاربهم وأصدقائهم الذين وافتهم المنية ثم يعودون إلى منازلهم أو يقومون بتبادل الزيارات أو ما يعرف بالمعايدة .

أما بالنسبة للنساء فإنهن غالبا ما يذهبن لزيارة القبور بعد صلاة الفجر وقبل صلاة العيد ، وإن كان البعض يذهبن بعد صلاة العيد . وتأخذ النسوة معهن ما يعرف باسم « الرحمة » وهي عبارة عن « قرص » أو عيش صغير الحجم مستدير الشكل صنع خصيصا لهذه المناسبة ، بالإضافة إلى بعض أنواع من الكعك والفلكة . ويقمن بتوزيع الرحمة على الفقراء والمساكين والمقربين المتواجدين هناك طالبين منهم قراءة الفاتحة وبعض آيات من القرآن الكريم على أرواح موتاهم حتى يرقدوا في قبورهم في سلام . وفي هذا المضمون يمكن القول : أنه إذا كانت الموالد هي احتفالات بذكرى الأولياء والتي تقام بالقرب من أضرحتهم أو مقابرهم فإن العيد هو احتفال بذكرى الموتى والترحم عليهم في قبورهم . وتراعى النسوة عند زيارتهن المقابر أن يلبسن ملابس السوداء كعرف سائد ورمز للحزن على فراق الأحباب . وعند العودة للمنزل يستبدلن الملابس السوداء بملابس جديدة زاهية . لكن إذا كان هناك أحد الأقارب قد توفي منذ فترة زمنية قصيرة أو في نفس العام فإنهن يحتفظن بالملابس السوداء ولا يحتفلن بالعيد بالشكل المألوف فلا يقمن بإعداد الكعك أو تقديمه للزائرين .

إن عادة زيارة القبور وإحضار الأطعمة والمأكولات في مناسبات الأعياد من العادات المصرية القديمة . ففي مدينة طيبة على سبيل المثال كان هناك عيد يسمى عيد الوادي حيث كان الأحياء يقيمون احتفالاتهم في منطقة المقابر إحياء لذكرى الموتى . فالإنسان المصري لم يستطع أن يحرر نفسه من الشعور بالموت حتى عندما كان يدعور رفاقه لأن يستمتعوا بالحياة .

وأهم ما يميز عيد الفطر هو الكعك بحيث يعرف في الأوساط الشعبية « بعيد الكحك » . كما أن الكعك ذاته يتميز بخصائص معينة تميزه عن سائر الأنواع الأخرى من الكعك ولذلك يسمى « بكحك العيد » . والكعك على أنواع وأشكال مختلفة . فهناك الكعك الناعم وهناك الكعك الناشف . وبينما يقتصر الكعك الناشف على شكل واحد وهو الحلقات يأخذ الكعك الناعم أكثر من شكل . فهو قد يكون على شكل حلقات أو شكل حلقة أو دائرة غير مجوفة أو شكل مثلث أو مربع صغير . ويحشى الكعك الناعم بالملبن أو البلح ويغطي بطبقة من السكر الناعم كما أنه ينقش بنقوش جميلة رقيقة . وبجانب الكعك هناك البسكوت والغريبة وهي ذات مذاق جميل يعشقها الكبار والصغار . وكل أشكال الكعك والبسكوت والغريبة تصنع بالمنزل ولكنها تؤخذ للأقارب خارج المنزل كي تحبز .

شعائر واحتفالات الزواج

بقلم الدكتورة مرفت العشماوى

الاقتصادى، ثم الرموز البيولوجية المرتبطة بالزواج - والممارسات والرموز السحرية المرتبطة به كذلك.

ولقد استقينا المادة الأنتوجرافية من قرية البرج وهي إحدى القرى التابعة لمركز رشيد والتي تقع على بعد ١٠ كم. تقريبا شمال رشيد على أساس أن طقوس الزواج في هذه القرية تكون ممثلة في مجملها للقرى المصرية الأخرى.

الخطبة :

الخطبة هي الفترة التي تسبق عقد الزواج بصفة رسمية - وهي في الواقع تمثل المرحلة التحضيرية أو الإنشائية لتوثيق العلاقات بين أسرتي الزوج والزوجة ، ووضع أسس الحياة الزوجية وهي تعد مرحلة اختبار وتمهيد للزواج ، إذ قد يتظاهر البعض في أثناءها بالشراء الكاذب أو الادعاءات الكاذبة بصفة عامة ولهذا يسيطر على مشاعر الأفراد في هذه المرحلة السلوك التقديرى ، كما تقوم العلاقات على الحظر المتبادل الذي قد يصل إلى درجة التشكك . ولهذا تشكل الخطوبة ويصح الطرفان في حل من الارتباط المبدئي دون أن يترتب على ذلك أية إجراءات شرعية إذا ما تكشف لكلا الطرفين بعض الأمور قد تكون عائقا في استمرار الزواج على نحو مرضي فيما بعد .

فالخطبة هي مرحلة إعداد وتمهيد للمرء للزواج حيث يلتقن فيها

سوف نتناول في هذا البحث «شعائر واحتفالات الزواج» : العادات والتقاليد الشعبية الخاصة بالزواج وشعائر واحتفالات الخطبة وما تنضمت من إجراءات مثل : اختيار الزوج ومواصفاته ووضعه الاجتماعي . ثم مظاهر الاحتفال بالخطبة وما يرتبط بها من رموز اجتماعية وثقافية كطريقة الإعلان عنها ، وخاتم الخطبة وارتباطه بالناحية الأيكولوجية : وقراءة الفاتحة وعقد القران وما يرتبط بهما من جوانب دينية واجتماعية تتعلق بالإشهار وبذلك يصبح لهذا العقد الشكل والجزء الدينى والقانونى .

بالإضافة إلى وصف مظاهر الاحتفال في ليلة الحناء والزفاف والعادات الغذائية المرتبطة بتلك الاحتفالات والرموز والعوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج كالمهر وهدايا العريس لعروسة والنقوط وهدايا الزواج . ونمط الإقامة أو السكنى والذي يرتبط بطبيعة النشاط

الشعبية أن تضع أسرة الحاج علما أو يورقا صغير الحجم أبيض اللون على سطح المنزل إشارة على أن شخص أو أكثر من الذين يتعمدون إلى ذلك المنزل سوف يقومون بتأدية شعيرة الحج . ويطلق المنزل باللون الأبيض وينقش عليه رسوم الكعبة وكيش الغداء وطائرة أو سفينة (كرمز لوسيلة المواصلات المستخدمة) ويكتب على المنزل بخط كبير عبارة « حج ميروور وذهب مغفور » وعادة ما يرسم شكل جعل : لارتباطه في ذهن الرجل الشعبي بالصحراء كوسيلة تقليدية استخدمها الساجدون في أداء فريضة الحج . بالإضافة إلى ذلك لا يزال تصور الجعل مرتبطا بالمحمل وكسوة الكعبة الشريفة التي كانت مصر إلى وقت قريب ترسلها إلى مكة .

وفي يوم سفر الحاج ، من القرية إلى القاهرة أو السويس يقوم الأهل والأقارب والأصدقاء بتوديعه فيما يشبه زفة العريس التقليدية ، وغالبا ما تكون وسيلة المواصلات (المأمونة) هي القطار . وعادة ما يتفق الأفراد الذين سوف يؤدون شعائر الحج على السفر سويا بالقطار في نفس الوقت أو الميعاد . ولذلك يكون بمحطة القطار أكثر من « حاج » يلتف حول كل واحد منهم مجموعة من الأصدقاء والأقارب الذين جاءوا لتوديعه . ويؤفد « الحاج » من منزله إلى محطة القطار حيث يلتف حوله الأقارب والجيران والمعارف من الرجال والأطفال أيضا في شكل مجموعة تتبعهم مباشرة مجموعة من النسوة يحملن سعف النخيل ويشدن بعض الأغاني الشعبية المحلية التي تؤدى في مثل هذه المناسبات .

وتقول الأغنية :

مع السلامة	عجبال	(عجبال)
يا حاجاج	الملاجية (*)	
دى سنة ميروكة	السنة	دى
وعقبال السنة	الى	جاية

وبعد الانتهاء من فريضة الحج ومجيء الحاج إلى أرض الوطن يقوم باستقبالهم الأهل والأقارب والرفاق . ويغنى الأفراد من الرجال والنساء الأغاني التي تنم عن الابتهاج بعودة الحاج سالمين .

ومن هذه الأغاني :

سألته بالسلامة	راحوا وحجوا وجم بالسلامة
يا بختهم يا سعدهم	الى الخير جا عندهم
يا نهار مبارك	باللى حجوا بعرفات ومنى ***

هوننا (**)

* الملاجية أو الملاية تعنى اللقاء

** هوننا تعنى هوننا

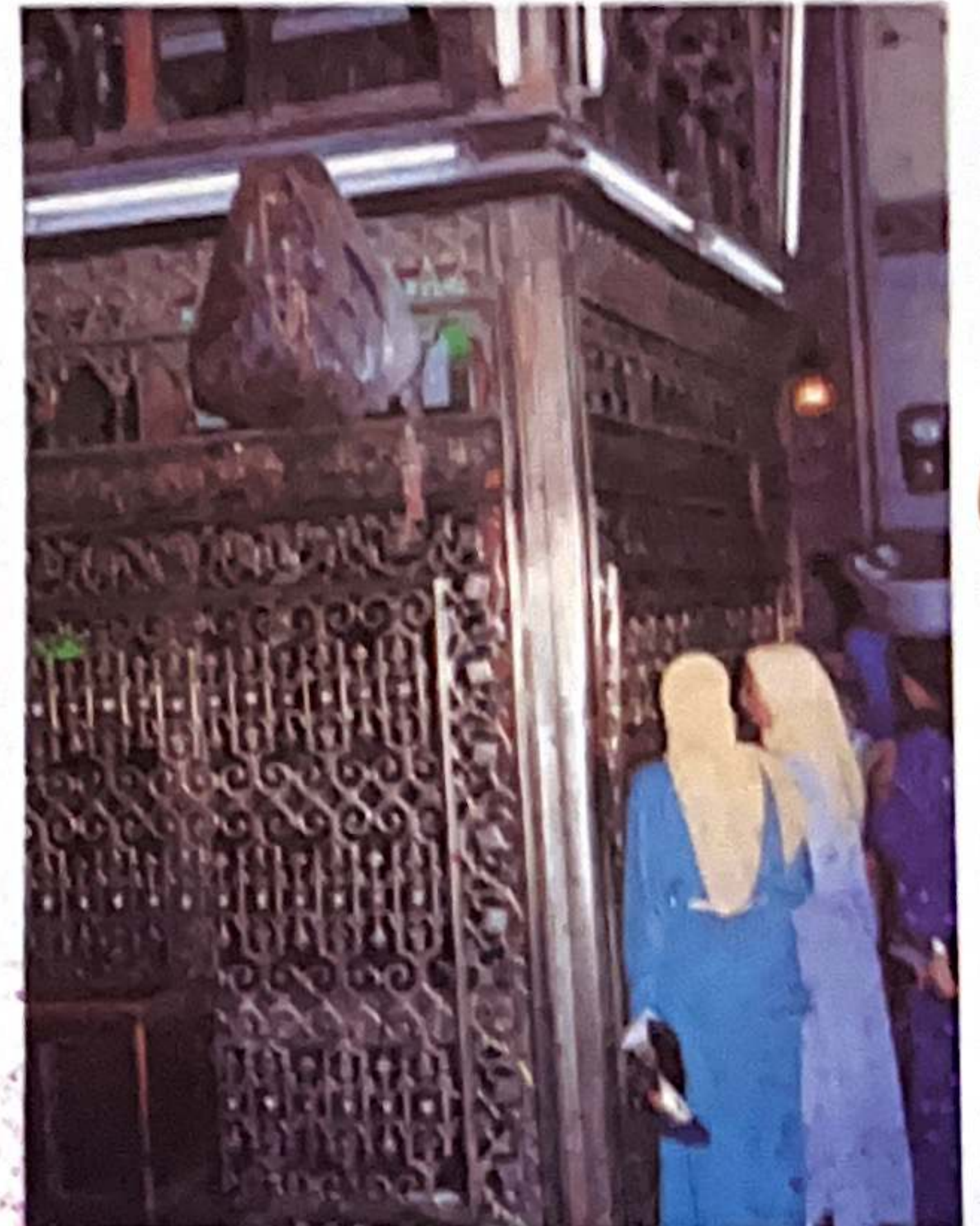
*** عرفات بنى جبل عرفات ، ومنى تعنى منى وجبيلها من شعائر ومناسك الحج .

أجزاء . جزء للفقرات ، وجزء يوزع في شكل هدايا على المعارف والأقارب ، وجزء يكون من نصيب أصحاب الديبحة . وتذهب النسوة إلى المقابر لتوزيع « الرحمة » التي لا تختلف عن رحمة عيد الفطر إلا في غياب الكحك . ويذهب الرجال أيضا إلى المقابر لفرامة الفاتحة .

والإفطار في يوم عيد الأضحي غالبا ما يتألف من « الفنة » وهي عبارة عن عيز مكسر إلى أجزاء صغيرة ويغرق بعرق أو شوربة اللحم بالإضافة إلى سبط الديبحة أو الخروف (الكبدة أو الرأس أو الأرجل ... الخ) . وفي الغداء تقدم الأطباق المختلفة مع قطع كبيرة من اللحم بالإضافة إلى « الفنة » التي توضع عليها طبقة من الأرز . ونتيجة لإقبال الأفراد على الطعام بشهية كبيرة تكثر التعليلات الشعبية الشائعة حيث يوصف العيد بأنه « عيد اللحمة » أو « عيد الفنة » .

ويرتبط عيد الأضحي باحتفالات الحج التي يقامها الأشخاص الذين عقدوا النية على ذلك والذين فازوا بفرقة الحج ولم يحقهم عائق عن القيام بذلك . وقبل موعد الحج بأسبوعين أو ثلاثة أسابيع يقسم الموسرين « ليلة لأهل الله » تدعى فيها ذبيحة وعزم الأقارب والجيران والأصدقاء . وغالبا ما يصاحب ذلك المنشدون الذين يذكرون فضائل الحج ويباركون الحاج على رحلته الميمونة . ومن التقاليد والعادات

زيارة الأصححة



المعلومات والمعرفة بصورة جادة والتي تؤهلها بدورها للاندماج في المرحلة الجديدة « الزواج » . ويشترك كل من يهيمه الأمر في تحقيق الالتزامات والتربيت المتبادلة تمهيدا للدخول في مرحلة جديدة .

ويحرص الشاب الذي ينوي الدخول في مرحلة الخطوبة على أن يكون جادا في عمله الذي يدر عليه الرزق ، حتى يكون موضع قبول من قبل أهل العروس أولا وحتى يستطيع أن يساهم مع والده في دفع المهر ، أو بناء المسكن المجاور لسكنى والده ، وتوفير متطلبات المواسم لعروسه . كذلك يحرص أن يقلل من قضاء سهراته على المقاهي ، والأيرقص في الأفراح لمجاملة الأصدقاء ، وهم غالبا ما يرددون المثل الشعبي القائل « من رقص نقص ، وذلك حتى تزداد مكانته عند عائلة العروس كما تزداد مكانته عند الرجال .

أما بالنسبة للفتاة التي يبدأ الخطاب في التقدم إليها فتحرص والدتها على تلقيتها كل الأمور المنزلية التي لم تكن قد اضطلعت بها ، وقد ينظر إليها الوالدان على اعتبار أنها أصبحت ضيفة في منزلهم ، ومن ثم تميل الأم ألا تنقل عليها بالأعباء المنزلية . على أن هذا لا يعنى إعفاء البنت من واجباتها الأسرية تظل تخرج إلى الحقل مع أولاد عمها وجاراتها ، بل وتقوم أيضا بكل واجباتها وأعبائها الاجتماعية تجاه أسرته . كما تجتمع مع نظيراتها للاشتراك في عملية الخبز .

وتبدأ الخطبة بمرحلة تمهيدية تظهر بداية في الإختيار الزواجي . وتقوم فكرة الإختيار الزواجي على سؤالين من الذي يختار ، ومن الذي يقع عليه الإختيار ويقع عبء الإختيار الزواجي في المجتمع القروي على عاتق الوالدين حيث أن كل العائلات يعرف بعضها البعض ، وهم يرتبطون إما بروابط الجوار أو النسب والمصاهرة ، كما أن الجارات يتزاورن للمساعدة في عملية العجن وصنع السلال من سعف النخيل . وإذا أصر الأهل على الإختيار يخضع الفتى لرغبة والديه ، خاصة من يمتن مهنة الأب وهي الزراعة . ولكن هذا لا ينفى أن يعبر الفتى عن رغبته في الزواج من فتاة بعينها وغالبا ما يصارح الابن والدته أو شقيقته الكبرى في هذا الأمر ومما لا شك فيه أن الاستقلال الاقتصادي عن الأب ، وامتهان الابن مهنة أخرى غير الزراعة مثل قيادة السيارات أو التجارة أو العمل في البلاد العربية يتيح للفتى فرصة أكبر في إختيار زوجته .

وفي حالة إصرار الأهل على رفض إختيار الابن ، فإن الابن يرضخ لرغبة أهله في كثير من الأحيان .

دوافع الإختيار :

وتختلف الدوافع في الإختيار باختلاف الاتجاهات الفردية ، فالبعض يؤثر المال والجاه ، والبعض يؤثر الحسب والنسب ، وآخرون يؤثرون الثقافة والعلم والأخلاق ومنهم من يقنع بالمركز الاجتماعي ، وآخرون يضعون الجمال وحدائق السن في المقام الأول .

وتحرص العائلات الثرية في المجتمع القروي على تزويج أولادهم من عائلات متكافئة معهم في الثروة والمكانة الاقتصادية فالاعتبارات الاقتصادية اعتبارات مهمة في الإختيار الزواجي .

أما عن الصفات التي يجب أن تتسم بها العروس في قرية البرج لتؤهلها للزواج فهي إتقان أعمال البيت بمهارة مثل العجن والطهي وتفسير سعف النخيل لصنع السلال ، وإحضار المياه إلى المنزل . كذلك القدرة على الإشراف على الأرض وتوجيه العاملين فيها في حالة غياب رب العائلة لظروف طارئة وهو أمر قليل الحدوث . كذلك من الممكن أن تقوم بالمساعدة في بعض الأعمال الزراعية كأن تقوم بتعبئة الخضر والفاكهة في الأقفاص ، أوري الأرض ، أورش المواد الكيماوية . أي أن الفتاة ينبغي عليها أن تكون قادرة على القيام بالأعباء المنزلية والزراعية . وفي حالة خروجها للأرض تخرج محتشمة حتى لا تلفت إليها الأنظار .

كما ينبغي أن تكون الفتاة من أصل عائلي طيب ولا يكون أهلها ميالين إلى النزاع وهذا الأمر يكون معروفا في القرية ، لأن جميع العائلات تعرف بعضها البعض ، وكذلك الفتيات معروفات لوالدات الفتيان .

كما يجب أن تكون والدة الفتاة معروفة بأنها قليلة الاختلاط بالناس وهادئة الطباع وماهرة ، لأن الفتاة تكتسب خصال أمها . وينبغي أن تكون الفتاة مدبرة وأمينة على مال زوجها ، وأن تتسم ببعض الصفات الفيزيائية كالميل إلى البدانة والجمال وهم يرددون المثل الشعبي القائل : « خد الجميل واقعد اباله ، إن جعت كل من جماله » .

أما عن الصفات العامة التي يجب أن تتوفر في العريس فهي تشمل الأصل الطيب والأخلاق الحميدة ولا يكون ميالا إلى النزاع مع جيرانه وهذه الصفات تنبئ أن تتحسب كذلك على والدته وشقيقاتها لأن العروس سوف تتعامل معهم في المستقبل . ومن الصفات المطلوبة كذلك في الرجل ، أن يكون رزينا هادئا ودهويا في عمله .

السن المناسب للخطبة .

الزواج المبكر بالنسبة للإناث أمر شائع في الريف . فمن عادة أهل الريف أن يزوجوا بناتهم في سن مبكرة وهي سن السادسة عشرة وفي بعض الأحيان تخطب البنت منذ سن الرابعة عشرة ، ويرتبط سن الخطبة بالتغيرات الفسيولوجية التي تطرأ على جسد الفتاة بعد البلوغ .

والغرض من الخطبة والزواج المبكر هو حفظ شرفها ، وحتى تستطيع إنجاب عدد كبير من الأولاد وليكبر أولادها معها . وقد تتزوج الفتاة في القرية قبل أن تصل إلى السن القانونية وفي هذه الحالة يتسم استخراج شهادة تسنين حتى تتم الزيجة على نحو قانوني .

أما الفتى فقد يخطب في سن العشرين وهذا يتوقف إلى حد كبير على الإمكانيات المادية المتيسرة له للوفاء بالتزامات الخطبة والزواج ، كذلك بعد الانتهاء من أداء الخدمة العسكرية .

يشتر في القرية المصرية نمط الزواج الداخلي بين أبناء العمومة أو الخؤولة أي بين العائلات من أصحاب الأراضي وذلك حفاظا على الأراضي من ناحية ، وضمان نقاء أصولهم من ناحية أخرى وهؤلاء يرددون المثل الشعبي القائل : سكتة الأقارب باردة تجز بس ما تقطعش ويعملون بفحواه . على أن هناك من يميل إلى الزواج الخارجي أي الزواج من خارج العائلة أو في نطاق القرية . وهؤلاء يرددون المثل القائل : « دخان القريب يعمي ، الأقارب عقارب ، لاقتناعهم بفحواه كذلك .

وتبدأ شعائر الخطبة أو مراسم الاحتفال بالخطبة بقراءة الفاتحة . وتبدأ المراسم على النحو التالي يتوجه العريس مع والده وأخيه الأكبر وأحد الأعمام وأحد الأخوال والدته وشقيقته الكبرى إلى بيت العروس لقراءة الفاتحة . ويحرص أهل العريس على أن يحملوا معهم أكياس الفاكهة والحلوى لأهل العروس وعندما تظهر العروس حاملة صينية الشربات لأهل العريس يقوم العريس ووالده ويضعان بعض النقود في الصينية كهدية للعروس تعبيرا رمزيا عن إعجاب العريس بالعروس ، وإعجاب الأب بها وترجييه بها بوصفها عضوا جديدا داخل العائلة . ثم تجلس الفتاة في مكان مستقل عن مجلس الرجال ، بينما يجلس الرجال معا ويقومون بقراءة الفاتحة وتحديد قيمة المهر والشبكة ونوعيتها والموعد المبذئي لإتمام الزفاف . وهم يحرصون على أن تكون تلك الجلسة حسب تعبيرهم « قعدة رجالة » وتحرص عائلة العروس على تقديم طعام العشاء لأهل العريس خاصة إذا كانوا قادمين من قرية من القرى المجاورة .

وتعكس احتفالات الخطبة مظاهر التضامن العائلي والاجتماعي . وأولى مظاهر هذا الاحتفال بتوجيه (كل طرف) الدعوة إلى الأقارب والأصدقاء والجيران لحضور حفل الخطوبة .

ويتكفل العريس بإقامة بعض الزينات ومكبرات الصوت على منزله ومنزل العروس لإعلان التهانى والنقود وفي يوم الخطبة يتوجه العريس بصحبة بعض أصدقائه وأفراد أسرته وأقاربه العاصيين وكبار العائلة سنا ومكانة إلى منزل العروس بعد صلاة الجمعة أو بعد ظهر الخميس . وبعد أن تقوم والدة العريس أو شقيقته بعرض الشبكة على الحاضرين ويقوم هو بإلباسها لها أو تتولى والدته ذلك .

وفي هذا اليوم تحضر الماشطة إلى منزل العروس حيث تقوم للمرة الأولى بتزيين وجهها وإزالة الشعر الزائد وترجيح الحواجب وبعد هذا الإجراء تعبيرا رمزيا عن بدء دخولها المرحلة النسائية .

ويلتزم العريس بتقديم ملحقات أخرى مع الشبكة تتمثل في ثوب الخطبة والحذاء وحقيبة اليد . وقد يشتري العريس هذه الأشياء ويرسلها إلى عروسه مع شقيقته أو والدته .

خاتم الخطبة والشبكة .

ترمز دبله الخطبة أو خاتم الخطبة إلى المكانة الجديدة لصاحبتها وكلما زادت قيمتها أظهر هذا مدى التوفيق الذي جانب الفتاة وأسرتها في الإختيار لعريسها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا يظهر قيمتها التي جعلتها تستحوذ على قلب رجل قادر .

وتتباين قيمة الشبكة حسب المستوى الاقتصادي لأسرة العريس فهي قد تتراوح ما بين طقم من الحلوى الذهبية (غوشة . سلسال - خاتم . حلق) أو زوجين من الأساور أو قد تقتصر على دبله وساعة لدوى الدخل المحدود .

ويقوم والد العريس ووالدته بشراء الشبكة وفي بعض الأحيان تصاحبهم والدة العروس . ويحرص والد العريس على إحضار قبضة بقيمة الشبكة وتقديمها لعائلة العروس .

ولا يحرص الفلاحون والفلاحات بصفة عامة على ارتداء الدبله لأن طبيعة العمل الزراعي وأدواته كالفأس والحقنة وماكينات الري أو العمل بصناعة الأقفاص وكذلك العمل المنزلي من خبز وعجن . الخ يجعلها تسبب الألم لمرتديها في أصابعهم ولهذا فإن العروس والعريس يرتديان الدبل في فترة الخطوبة فقط فإذا ماتزوجن يخلعنهما ، بل قد يعينها إذا ما احتاجا إلى نقود .

عقد القران :

تبدأ الحياة الزوجية رسميا بعقد القران . ويفضل سكان المجتمع القروي أن يتم عقد القران قبل الدخول بالزوجة بفترة وجيزة تتراوح ما بين أسبوع أو شهرين ، وذلك حتى لا تكون هناك شروط أوقيود يفرضها العريس على زوجته وهي في منزل والديها ، وحتى تستطيع أن تقوم بكل التزاماتها وأعبائها : الاجتماعية والاقتصادية تجاه أسرته .

ومن ثم نرى أن العادات تلعب دورا مهما في الضغط الاجتماعي .

وغالبا ما تتم شعائر عقد القران في منزل العروس وقد يصاحبه احتفال بسيط كاحتفال الخطبة الذي سبق أن وصفناه ، أو احتفال أكبر كاحتفال الزواج الذي سوف نعرض له .

وتبدو مظاهر التضامن العائلي والاجتماعي في حرص رجال العائلة على حضور هذه المناسبة خاصة الأعمام والأخوال وأولاد الأعمام لكل من الطرفين كتمبير عن العزوة . ويكون شاهدا العقد أحدهما من أهل العريس والآخر أهل العروس وترتدى العروس في هذه

المناسبة في الغالب فستان الخطبة أو فستانا مناسباً آخر . وغالباً ما تظل العروس مع السيدات من أفراد الأسرة في حجرة أخرى حيث يقوم وكيها بكل إجراءات العقد . ولا يحصل المأذون على أية نقود أو هدايا بخلاف المبلغ المتفق عليه لكتابة العقد ؛ لأنه يحصل على نسبة من المال على كل عقد يقوم بكتابته . وإن كان في بعض الأحيان قد يدعى إلى الغداء أو العشاء كما تقدم له بعض الحلوى . وبعد الانتهاء من كتابة العقد يوزع الشربات والحلوى على الحاضرين .

احتفالات الزواج :

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج في المجتمع القروي في الليلة التي تسبق الزفاف وتعرف « ليلة الحناء » . ويبدأ الاحتفال منذ الصباح حيث يقام سراق وزينات أمام منزل العريس وتعلو مكبرات الصوت بالأغاني . ويجتمع أصحاب العريس عنده في بيته عقب صلاة العشاء ، بينما تقوم والدته أو أي سيدة كبيرة في السن بإعداد الحناء ووضع الشموع المضادة معها . ويقوم أصدقاء العريس وأقاربه من نفس المرحلة العمرية بالرقص والغناء إلى ساعة متأخرة من الليل . وفي أثناء الاحتفال يقدم الطعام والمربطات للحاضرين ويحرص الأقارب والأصدقاء على المبيت في منزل والد العريس ، مما يعكس مدى التضامن العائلي . كما تجتمع سيدات الأسرة في إعداد الأطعمة للقادمين .

وتحرص الأم الريفية أو الجدة في هذه الليلة على القيام بإعداد عجينة « الحلاوة » التي تستخدم لإزالة الشعر الزائد عند العروس وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أي سيدة كبيرة في السن بإزالة شعر الإبط والعانة . كما تحضر « الماشطة » لإعداد الحناء ، ومساعدة العروس وتلقيها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة وكيفية التطهر بعد حدوث الاتصال الجنسي وتنصحها بعدم الخوف أو الإحفال حتى تتم هذه العملية بسهولة وتحضر العروس في المجتمع القروي على أن ترتدي في ليلة الحناء أقدم ملابسها . والمقصود بهذه الاحتفالات « ليلة الحناء » كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية إعلان انتهاء حياة الوحدة والعزوبة والتحول إلى الحياة الزوجية الجديدة .

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج منذ صباح اليوم التالي حيث تأخذ والد العريس في استقبال المهئين القادمين للتهنئة وتقديم النقود . وتبدو مظاهر التضامن العائلي في قيام العمات والخالات بطهي الخضر وملء المياه وتقديم الطعام للحاضرين « حيث تنص دعاوى الزواج على التأكيد على الحضور ظهراً لتناول الغداء ومساء لحضور الحفل أما الفتيات الصغيرات فيجمن في ردهة المنزل للغناء والرقص . كذلك يجتمع الرجال في « النصة » المقامة خارج المنزل لتهنئة العريس والوالدة ، وتقديم النقود من خلال مكبرات الصوت .

ويحرص العريس على أن يرتدي ملابس في منزل أحد أصدقاء أو أبناء أخواله الذين يقيمون في وحدة سكنية تبعد عن مسكن عائلة العريس ويحرص هذا الصديق على دعوة العريس ؛ لتناول طعام الغدا كما يحضر الحلاق « المزين » إلى العريس في بيت صديقه ليقوم بعملية الحلاقة والاستحمام وبعدها يرتدي العريس ملابس استعداداً للزفة أما عن مظاهر الاحتفال في منزل العروس . فتجتمع النسوة من قريباتها مع الأم لإعداد الأطعمة للقادمين للتهنئة ، وتحضر الماشطة إلى العروس عصراً لتقوم بتزيينها . وتحضر شقيقة العريس الكبرى أو عمتها على التوجه إلى منزل العروس لاستقبال العريس . وعند حضوره يقوم بتحية الحاضرين ويصطحب العروس وكل أفراد أسرتها حيث تكون بانتظارهم فرقة من الطبول البلدية للغناء والرقص أمامهم ، وإذا كان منزل العروس على مقربة من منزل العريس فإنهم يذهبون سائرين على الأقدام لتقديمهم الزفة . أما إذا كانت المسافة بعيدة فيستقلون العربات كما يتم استئجار فرقة من المطربين في كثير من الأحيان لإحياء الحفل . وقرب انتهاء الحفل يصعد العريس مع عروسة إلى منزلها حيث يتركها وينزل ليقبى مع أصدقائه لفترة لا تزيد عن ثلث الساعة ليتلقى منهم النقود والتهنئة .

ازدواجية العادات :

تعكس العادات والتقاليد الخاصة بالزواج في المجتمع القروي نوعاً من الإزدواجية نتيجة للإلتصاف بين الريف والحضر . فالتجديد في الثقافة قد يأتي من الداخل أي (داخل الثقافة) أو من خارجها . وهناك ثلاثة مصادر كبرى للثقافة وهي الاختراع والانتشار والاستعارة . وكقاعدة عامة تتغير الثقافة عن طريق تجمع العناصر أو المكونات في تشكيلات جديدة وفي بعض الأحيان تسقط بعض العناصر القديمة في أثناء عمليات التغير ولكن الغالب أن تستمر العناصر القديمة وتعيش جنباً إلى جنب مع العناصر الجديدة .

وتتجلى هذه الثنائية أو الازدواجية في المجتمع القروي في طقس الحناء على سبيل المثال ، فهناك حرص على أن تتم تحية أيدي الصغار لأن الحناء حسب اعتقادهم تسددهم وتبهمهم . ويرفض الكثير من العرسان تحية أيديهم مبررين ذلك بأنهم ليسوا فلاحين متخلفين ولكنهم تحضروا في بعض الحالات يكتفى بتحية كمي الرجلين حيث لا تبدو الحنة جليلة للعيان .

أما بالنسبة للعروس : فتقوم الماشطة بنقش مقدمة قدمي العروس ويديها بالحناء برسومات بتعريض يديها وأرجلها لهواء المروحة الكهربائية أو للهواء الطلق حتى تجف . ويسمى هذا النوع من النقش (نقش الثبات والنبات ، وهم يتفاءلون به لاعتقادهم أنه يجعل العروس تنجب الأولاد والبنات . وفي بعض الأحيان يكتفى بوضع نقطة من الحناء في

كف العروس على سبيل التفاؤل لأنهم يرون أنه لا داعي لمسيرة العادة القديمة في ملء اليد والقدمين بالحناء .

أما النمط الأحدث من أنماط التزيين ، فيتمثل في استخدام الماشطة لطلاء الأظافر للعروس على أن تقصر « التحنيه » على الصغار .

كذلك تبدو تلك الثنائية فيما يتعلق بملابس العريس حيث يفضل الكثيرون حالياً ارتداء البدلة في مناسبة الزفاف بينما يتمسك البعض بارتداء الجلباب .

وتبدو تلك الثنائية أيضاً فيما يتعلق بنمط الزفة أما الأول فهو الزفة البلدية التي يقوم بها أصدقاء العريس بمصاحبة الطبول البلدية ، ثم يتوجه الجميع بعد ذلك إلى منزل العروس ليصطحبها العريس إلى منزل أسرته حيث يقام الحفل الأكثر تحضراً .

وأما النمط الثاني فهو النمط التقليدي ويسمى بالدورة وفيه يسير العريس وبجانبه اثنان من الشباب يحمل كل منهما باقة من الورد بينما يأخذ الشبان الملتفون حول العريس في الرقص على نغمات الطبول البلدية ويسير خلف العريس أحد الأصدقاء حاملاً كرسيًا ليجلس عليه العريس للراحة من السير من حين لآخر . وفي بعض الحالات يقوم اثنان من الحاضرين بممارسة بعض الألعاب الشعبية كالتحطيب وإذا مر موكب العريس على مقهى حرص صاحبها على تقديم المشروب للجميع ، كذلك يسير في الزفة أيضاً أحد الأشخاص يحمل حقبة بها دفتر فيه قيمة النقود المقدمة إلى العريس ، وتستمر الدورة قرابة الساعتين إلى أن يصل العريس منزل عروسه .

الأطعمة ودلالاتها الرمزية :

تحرص معظم العائلات يوم الزفاف على نحر ذبيحة وتنحر بعض العائلات الثرية أكثر من ذبيحة (أكثر من عجل ، أو بعض الخراف) ويتم استئجار طاهي ، لكي يقوم بالشواء وتقديم العشاء والغداء للقادمين للتهنئة ليلة الحناء ويوم الزواج ، بينما تقوم سيدات المنزل : (والدة العريس ، شقيقاتها ، العمات ، بنات الخالات والعمات) بالمساعدة في تجهيز الخضروات لكي تقدم مع اللحم .

كذلك تحرص والد العروس على إعداد عشاء العروس ويعرف باسم (بيرام الاتفاق أو الوفاق) وهو يتكون في الغالب من الحمام أو البط أو الدجاج المعد بالأرز والمسلق البلدي . والأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . وهم يعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعني أن العريس قد ارتاح لعروسته وقام بفض بكارتها ومن هنا كان الحرص على أن تكون تلك الأطعمة دسمة . ويرسل العشاء مع إحدى الفتيات الصغيرات في صينية أثناء الزفة .

كذلك يعد الكمك ويرسل إلى العروس يوم الصبحية أو يوم

السوع مع والدتها وشقيقاتها ويحرص أهل العريس على دعوتهم ؛ لتناول الغداء مع اللحم المشوى أو الدواجن بالإضافة إلى الخضر .

كما تحرص الحماة على إعداد طعام الإفطار (فطور الصبحية) للعروسين خاصة إذا كانت مقبلة في نفس الوحدة السكنية . وغالباً ما يتكون من العسل الأبيض والفطائر والزبد والحبن وفي بعض الأحيان تضاف إلى الصينية بعض الطيور أو الدواجن أو اللحم .

العوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج :

من الرموز الاقتصادية المرتبطة بالزواج عملية دفع المهر ويطلق عليه مصطلح ثمن العروس Bride Price وهو يشير إلى السلع والهدايا والنقود التي يقدمها أقارب العريس وإلى أقارب العروس يعتبر المهر صورة من الصور الشائعة لتبادل الثروة .

وأنسب الأوقات لدفع المهر في المجتمع القروي أشهر سبتمبر أكتوبر ، نوفمبر . وهي أشهر مواسم الحصاد عندما يتوفر المال يستطيع العرسان إصلاح بيوتهم وإتمام زيجاتهم . ويلتزم والد العروس في هذه الحالة بشراء الأثاث حسب عدد الحجرات الموجودة في منزل الزوج أو في منزل عائلته وتعد حجرة النوم جزءاً أساسياً من مكونات الجهاز بالإضافة إلى حجرة سفرة أو صالون إذا كان المنزل متسع من الحجرات بالإضافة إلى بقية أدوات الجهاز وتسمى التواعم والمقصود بها أواني وصواني الألومنيوم وأدوات التجيد والصني ، كما يحرص الأب على شراء بعض الحلوى الذهبية لإيسته .

وبعد المهر مساهمة من العريس مع والد العروس في تكاليف الزيجة من ناحية ، وتعويضاً لأهل الفتاة عن الخدمات والأعباء الاجتماعية التي كانت تناط بها في مرحلة الطفولة والمراهقة . ويقوم والد العريس وفي بعض الأحيان أعضاء قرابته العاصيون بمساعدته في تكوين المهر . والغالب أن يتحمل الأب دفع المهر فيتوجه إلى منزل والد العروس بصحبة أكبر أبنائه وأحد أشقائه ومقدمات المهر لولي أمرها وطالبا تحديد موعد الزواج ويحرص أهل العروس على تواجد الأشقاء الذكور والأخوال والأعمام بهذه المناسبة تعبيراً عن مظاهر التضامن العائلي .

بالإضافة إلى المهر يوجد في كل القرية ما يعرف باسم الشروط أو الشرطية أو عشاء العروس أو التمشيكة . وهي عبارة عن بعض الالتزامات المادية أو العينية التي يفرضها والد العروس على العريس حينما يحضر هو وأفراد أسرته لتحديد موعد الزواج . والغرض منها هو استكمال بعض الأشياء الخاصة بالزواج . وقد تتخذ الشروط صورة ثمن فستان الزواج للعروس أو ثمن خشب الستائر أو أجر التجيد ونقل الأثاث . ويظهر في أثناء تحديد قيمة الشروط أيضاً مبدأ المساومة ويتدخل الحاضرون لإقناع والد العروس بتخفيف المبلغ . وقد تؤدي المبالغة فيها إلى عدم إتمام الزيجة .

كذلك يظهر الجانب الاقتصادي أيضا في صورة الهدايا التي يقدمها العريس إلى عروسه في المواسم والأعياد (رجب - شعبان - رمضان - مولد النبي ، العبدین) بالإضافة إلى الهدايا التي تقدم عقب الحصاد (البلح ، الخضر ، الفاكهة) وتتوزع الهدايا بين هدايا شخصية كالحلى الذهبية والأقمشة والتقود ، والهدايا الخاصة بالمنزل . كما يحرص العريس على أن يقدم لعروسه عروس المولد التقليدية حيث يتوجه إليها في هذه المناسبة مع والدته أو شقيقته الكبرى ، وتتم دعوتهم لتناول العشاء . وقد تصل قيمة الهدية لأكثر من مائة جنيه . وكلما زادت قيمة الهدية كانت إنعكاساً لمدى كرم العريس ومكانته الاجتماعية وإعجابه بالعروس . وتلك هي الوظيفة الظاهرة ، أما الوظيفة الكامنة فهي إستعداد العريس للإنفاق على زوجته في المستقبل .

وبعد النقود وهو التقود التي تقدم للعروسين في مناسبات الخطبة والزواج نوعاً من الهدايا الملزمة التي تفرض على من يقبلها أن يقوم بردها إلى من دفعها . ويكون المقابل ما يساويها في القيمة نقداً أو عيناً فإذا تراخى مستقبل النقود في ردها عند وجود مناسبة لذلك قيل بازدرء من المجتمع ، الأمر الذي يضعف مركزه الاجتماعي .

وتقدم النقود إلى والدته العروس أو العريس في مناسبات الخطبة أو عقد القران من أشقاء الأم وزوجات الأعمام والجارات . كذلك تقدم لهم يوم التيجيد ويوم الحناء وصباح يوم الاحتفال بالزواج حيث تحضر السيدات للتهنئة وتقديم النقود ، فيقدم لهن الغداء أو خبز باللحم المشوى . وإذا امتنع عن تناول الطعام ، ففى هذه الحالة سيحملن معهن إلى البيت وتقوم إحدى الفتيات المقربات من صاحبة المنزل والموتوق فيها بتدوين النقود في دفتر خاص بصاحبة لأنهم يعتبرونه نوعاً من الدين الذي يجب أن يرد .

كذلك تقدم النقود للعروس من أقاربها العاصيين وأخوالها بعد إرتدائها للشبكة ، أو بعد عقد القران ، وفي يوم الصبحية « ويوم السبع ومن قريباتها اللاتي يحضرن لتهنئتها ، ومن أشقاء زوجها وأعمامه ويتحتم على العروس أن تقدم بعض الهدايا لمن قدم لها النقود ، فقد توزع مناديل على الرجال وإشارات (شرخات) أو زجاجات عطر على السيدات ويكون هذا بمثابة التعبير الرمزي عن قيامهم بواجب تقديم النقود .

ويقدم النقود كذلك إلى والد العريس في مناسبة الاحتفال بخطبة ابنه وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف فيقوم المهثون من الأقارب والجيران بتقديمه يوم الزفاف من الضحى إلى مساء نفس اليوم . ثم يتوجهون بعد ذلك إلى منزل والد العريس حيث يقسم المنزل إلى قسمين قسم للرجال وآخر للسيدات ، أو إلى السرايق المقام أمام المنزل حيث يقدم الطعام للرجال كذلك يجلس بجوار والد

العريس أحد المقربين ، ليقوم بتقديم قيمة النقود كما يقدم النقود إلى العريس في مناسبة خطبته وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف من أصدقائه وأقاربه . ويقوم أحد الأصدقاء أو أحد أبناء العمومة بتسجيل قيمة النقود . كما يعلن عن تقديم النقود باسم العريس في الميكروفون المقام أمام المنزل ، ويقدم له أيضاً أثناء الزفة ، كذلك يقدم له من أصدقائه حينما يذهب لارتداء ملابس العرس عند أحدهم ، وفي أثناء قيام الحلاق بقص شعره . وبعد انتهاء حفل الزواج ، ويوم الصبحية والسبع .

بالإضافة إلى النقود يوجد نوع آخر من الهدايا الاقتصادية وهي هدايا الزواج وتشكل نظاماً اجتماعياً معمولاً به ومستقراً ومحدداً . هذا النوع لا تحكمه فكرة الرد بالمثل بل يحتكم إلى وجود التزام المساعدة وتحدد المساعدة وفقاً لمكانة مقدم الهدية وتبعاً لثروته .

ويمثل هذا النوع في النقود الذي يقدمه الأخ لاخته في مناسبة زواج أولادها . وفي الهدايا العينية التي تقدم للعريس ولأسرته من الأقارب العاصيين والجيران (وهي عبارة عن أجولة من البطاطس ، والأرز والسكر والشاي وزجاجات الشربات) .

بعد العريس في المجتمع القروى المشول عن توفير مسكن الزوجية للعروس . وكثيراً ما يكون مكان الإقامة في نفس منزل أسرته ، حيث يوفر له حجرة أو حجرة داخل المنزل ، أو قد يتم بناء طابق جديد له في نفس البيت . أو في أرض مقابلة ، وذلك تمشياً مع نمط الأسرة المتدنية وهو النمط المفضل في المجتمعات الريفية .

وقد تضم الوحدة السكنية بعض الأبناء الذين لا يعملون بالزراعة وتظل العائلة مساندة لهم في أمورهم المعاشية والاقتصادية إلى أن يشتد ساعدتهم . وهذا يعكس بالتالى مدى التضامن العائلى الموجود في المجتمعات الريفية .

ويلتزم والد العروس في هذه الحالة بشراء الجهاز بما يتناسب مع قيمة المهر المقدم له ، مما يتناسب مع مكانته الاجتماعية ، وبما يمتشى أيضاً مع عدد الحجرات التي تقدم للعريس لكي يفرشها .

وفي حالة إقامة العروس في بيت عائلة زوجها تحرص العروس - تجنباً للخلاف مع أسرة الزوج - على المساهمة في الأعمال المنزلية منذ اليوم التالى للزفاف فهي تخرج من حجرتها يوم « الصبحية » وتسلم على أهل المنزل في محاولة لكسب ود أفراد الأسرة ، كما تقوم ببعض الأعمال البسيطة كتقديم الطعام لزوجها ، وتقديم الطعام للضيوف من الأقارب العاصيين لزوجها والحاضرين لتقديم النقود والتهنئة . أما مساهمتها الفعلية في الطهي والغسيل والعجن والخبز وتنظيف حظيرة الماشية وخدمة أهل المنزل وغيرها من الأمور المنزلية فتبدأ من بعد « السبع » ولكن هناك بعض الأعمال التي تقتضى منها ألا تقوم بها أمام الغرباء كنشر الغسيل أو إحضار الماء من الترع أو من الصنبور العام

إلا بعد مرور أربعين يوماً على زواجها حتى تكون قد تجاوزت الأخطار المتعلقة بالمشاركة .

والعروس لا تخرج في هذا المجتمع إلا في حالات قليلة وهي لا تزور منزل والدها إلا بعد مرور تسعة أشهر على الزواج . وإذا ما اضطرتها الظروف للخروج لمساعدة زوجها في الحقل نتيجة لسفره أو لعدم وجود أشقاء له أو نتيجة لانخفاض المستوى الاقتصادي للأسرة ، ففى هذه الحالة لا بد أن يكون قد مر عام أو عام ونصف على زواجها ؛ وذلك خوفاً من تعرضها للنقد الاجتماعي .

الرموز البيولوجية المرتبطة بالزواج :

إذا كانت الوظيفة الأساسية المرتبطة بالزواج هي حفظ النوع واستمراره ، فإن هذه الوظيفة تظهر من خلال طقوس واحتفالات الزواج حيث تهدف تلك الطقوس إلى جعل الزواج مشعراً ، وإبعاد الأخطار المرتبطة بالإنصال الجنى وفرض البكارة . وبالتالي إثبات عذرية الفتاة .

والانجاء إلى العفة والطهارة ينتشر في العديد من الثقافات وهو يرتبط بالدين إلى حد بعيد كما هو الحال في الثقافات الإسلامية ولدى المسيحيين واليهود .

وتعد عذرية الفتاة شرطاً أو صفة من الصفات التي يجب أن تتوفر في الفتاة ولعل هذه القيمة هي التي تدفع العريس إلى ضرورة القيام بفرض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أى طرف من العائلتين وذلك لإثبات رجولته من ناحية ، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية ثانية ، ويجب على العروس أن تحتفظ بالغوطة أو الشاشة وبها آثار دم البكارة لأنه شرفها الذي يجب أن تحتفظ به ، ولأن تلك الشاشة قد تستخدم في بعض الأغراض العلاجية حيث تستحم العروس بمائها لمدة ثلاث أسابيع متتالية يوم الجمعة إذا ما تعرضت لأخطار المشاركة .

وقد يتم الاحتفاظ بها لبعد إنجاب الطفل الأول وفي بعض الأحيان تحتفظ العروس بها طوال حياتها فقد يحدث ألا توفى في حياتها الزوجية ومن ثم يرغب زوجها الجديد في التأكد من شرفها وحسن سلوكها .

وتحرص والدته العروس على أن تحضر إليها صباح اليوم التالى للزفاف « الصبحية » حاملة معها بعض الهدايا العينية كالسكر والفاكهة وبعض الطيور واللحم والكمك وذلك للأطمئنان على شرفها حيث تأخذ تلك الشاشة معها لأقارب العروس العاصيين ؛ حتى يتباهوا ويتفاخروا بشرف ابنتهم ثم تعيدها إليها بعد ذلك .

وقليلاً ما يذهب الأب إلى ابنته في هذا اليوم ولكن يذهب إليها يوم السبع فيمنحها مبلغاً مالياً كبيراً (نقود) تعبيراً عن فرحته بأن ابنته

قد حفظت شرفها وشرف عائلتها . كما أن هذا المبلغ مدعاة للافتخار والتباهى بين أعضاء أسرة زوجها .

كما يوجد العديد من شعائر الخصوبة أو الإخصاب Fertility Rites والتي تهدف إلى جعل الزواج مشعراً ومن ذلك نشر الحبوب على العروسين أو وضع الفاكهة حول سريرهما أو إقامة الصلوات ونحر الأضحيان ساعة الزفاف .

وتأكيداً لهذا المعنى يحرص معظم العرائس والعراش على الدخول إلى منازلهم بأرجلهم اليمنى ؛ حتى يبارك لهم الله ، كما قد يقومون بالصلوة والدعاء والابتهاال إلى الله أن يوفر لهما حياة زوجية سعيدة ، وأن يرزقهم بالذرية الصالحة ، كذلك يتم نشر الأرز عليهم أثناء الزفة ؛ لأن الأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . كما تحرص والدته العريس أو شقيقته على نشر بعض المياه على العروسين عند دخولهم إلى منزلها ؛ حتى يكون مقدمتهما مقدم خير .

الممارسات والرموز السحرية المرتبطة بالزواج :

لاحظ « باخ » Bach أن هناك اعتقاداً بأن خطر القوى الشريرة يتزايد في فترات الانتقال من وضع إلى وضع أى عند الميلاد ، الزواج ، الموت ، تعاقب السنين ، انتقال من فصل إلى آخر من فصول السنة .

وتتمثل أفعال تلك القوى الشريرة في الخوف من الحسد والسحر . والحسد هو الاعتقاد بأن بعض الأفراد لديهم القدرة على إيذاء الآخرين أو إتزال الضرر بهم سواء توفرت التبة أو لم تتوفر .

والسحر هو الاعتقاد فى أن القوى فوق الطبيعة يمكن إجبارها وإخضاعها بأساليب معينة لتحقيق أغراض قد تكون حسنة مثل ضمان وفرة المحاصيل ، أو الحصول على صيد وفير ، أو خصوبة الحيوانات المنزلية أو الحصول على الوقاية والعلاج من الأمراض المختلفة أو استخدامهما فى أغراض شريرة كإتزال الأذى أو الضرر والأمراض بالآخرين وهذا هو السحر الأسود .

ويدفع الخوف من الحسد سكان المجتمع القروى إلى اللجوء إلى العديد من الوسائل والأساليب الوقائية لدفع خطر تلك الأشياء . منها لجوء العرائس والعراش فى كثير من الأحيان إلى ارتداء الملابس الداخلية مقلوبة . كذلك يتم نشر الملح وإطلاق الأعيرة النارية أثناء الزفة ، كما يوضع البخور بجانب العروسين أثناء حفل الزفاف وكلها مظاهر لتلك الأغراض الوقائية .

كذلك يحرص العراش عند الاستحمام يوم الزفاف فى منزل أحد الأصدقاء أو الأقارب على الاستحمام بالماء المتدفق من الصنبور بدلاً من الماء الموضوع فى أوانٍ خوفاً من أن يكون قد استخدم للإلحاق الأذى بالعريس . ويقومون فى كثير من الأحيان بلف وسطهم بغزل صيد

مرحلة الميلاد (الحمل والولادة)

بقلم الدكتور : فاروق مصطفى اسماعيل

في بعض مناطق السودان أوفى دولة قطر . . . إلا أننا تردنا خشية الخروج عن أهداف البحث وجدواه في عمل موسوعي Encyclopdic محدد الغرض واضح الاتجاه ، فاكثفنا ببعض الإشارات العابرة السريعة .

إن محاولتنا في معالجة التراث الشعبي لمرحلة الميلاد ، الحمل والولادة ما هي إلا محاولة لفهم الذات ، ويجب أن نؤكد منذ البداية أن العادة أو الممارسة السلوكية تخضع لمختلف التغيرات التي يخضع لها المجتمع الذي أفرزها وأقرها لحين من الوقت ، من هنا فإن محاولة رصد هذه الممارسات قبل أن يغيرها التغير الشامل والسريع يؤكد أهمية هذه الدراسة .

وتحقيقاً للفائدة المرجوة قمنا بإعداد دليل موجز + ليفي بجمع معلومات محددة ترتبط أساساً بالحمل والولادة ، ومن ثم كان الدليل (انظر الملحق) والذي يشتمل على ٥٢ سؤالاً رأينا أنها تفي بالغرض المحدد ، وقد اعتمدنا في إعدادها على خبرة الباحث الشخصية بصفة عامة من ناحية وعلى ما قمت به أنا وآخرون في بحث مماثل بمركز التراث الشعبي لدول الخليج عام ١٩٨٨ ، واستطيع منذ البداية أن أؤكد أن هذا الدليل قد زودنا بمجموعة من الحقائق تتفق وأهداف البحث ، ويغني أن ندرك أننا لا نستطيع أن نجمع كل التفاصيل المرتبطة بمرحلة الميلاد ، ولذا فإن ما نشير إليه هو مجرد نماذج سلوكية

نحن بصدد عادات وتقاليد وأساليب وممارسات متباينة من هنا وهناك ، وما يمكن أن نسميه الثقافة الشعبية التقليدية ، وسوف نحاول في هذا الصدد عرضاً لهذه الممارسات الخاصة بمرحلة الميلاد (الحمل والولادة) من مناطق ثقافية متباينة أو من ثقافات فرعية إن صح هذا التعبير ، وليكون لدينا في النهاية مع ما تتضمنه هذه الموسوعة من معالجات أخرى تراث أنثولوجي . وسوف ندرك أن هذا التعدد يؤكد وحدة الأنماط الاجتماعية للثقافة الكلية ، إذ إنه يحمل في طياته الكثير من أوجه الشبه سواء في الممارسات أو التبريرات أو التفسيرات على الرغم من الاختلافات الظاهرية السائدة .

ويجب أن ندرك منذ البداية أن منهجنا انتقائياً إلى حد بعيد وفقاً للظروف المتاحة والإمكانات لمثل هذا البحث المحدود ، وكان بودنا أن نعالج هذا القصور ونحن نستخدم المنهج المقارن خاصة ، وقد كانت لنا تجربة في دراسة هذا الموضوع من قبل دراسة مستفيضة سواء



كما يلجأ شقيق العروس أو عمها أو ابن عمها في بعض الأحيان إلى حملها أثناء دخولها منزلها الجديد ؛ خوفاً من الأعمال السحرية كما أنه في بعض الأحيان تجلس العروس يوم عقد قرانها بينما تقوم أي سيدة متقدمة في السن بوضع غربال على رأسها وبه مصحف ، ثم تأخذ في تقطيع ورقة بيضاء إلى قطع صغيرة فوق الغربال قاصدة بذلك تقطيع السنة النسوة اللاتي يتحدثن عن العروس بسوء أو يردن إيقاع الأذى والضرر بها . أو قد تضع العروس أرجلها في إناء به ماء وتضع على رأسها إناء آخر به بعض أوراق الليمون أو البرتقال لحمايتها من الأعمال

كذلك تحرص الأم في معظم الأحيان على الاحتفاظ ببعض من عجينة الحناء التي أعدت بمناسبة الزفاف وتقديمها لإبتها يوم الصبح أو السبع ؛ لأنهم يتفاءلون بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم الأم بغمس يديها في هذا العجين وطبع كفها على باب المنزل أو حوائطه درءاً للحسد .

أثناء عقد القران أو الزفة وذلك خوفاً من الأعمال السحرية التي ينجم عنها ربط العريس والمقصود به عدم قدرته على ممارسة واجباته الجنسية تجاه زوجته .

كما يقومون أحياناً بوضع بعض الأحجية في جيوبهم لحمايتهم من تلك الأخطار ، كذلك يتم تنظيف سلم المنزل ورشه بالماء والملح اتقاء لتلك الشرور .

وتحرص والدة العروس أيضاً على تبخير منزل ابنتها وحجرة نومها كما يحرص الأهل في معظم الأحوال على نحر طائر ونثر دمائه في المنزل أودق مسمار على الحائط وذلك أرضاء لأرواح المنزل ولدرء الأعمال الشريرة .

كما يلجأ العرسان إلى المرور من طريق آخر غير الطريق الذي يطرقت به . دائماً ، وذلك خوفاً من المرور فوق عمل من الأعمال كما أن المشتركين في الزفة يقومون في بعض الأحيان بإزالة مصادات الهواء المصنوعة من البوص أو جريد النخيل (الزرب) من طريق العريس حتى يدخل من خلالها مسكنه .



أوممارسات معروفة وشائعة في محافظات أربع هي الإسكندرية والبحيرة والدقهلية والشرقية ، وقد تم اختيارها دون غيرها لإمكانية جمع المادة الأثنوجرافية المتاحة بالنسبة للباحث دون غيرها .

أهمية الإنجاب :

أشارت المعطيات الأثنوجرافية في جميع الحالات وفي جميع المناطق بلا استثناء عن أهمية المرأة الولود ، إنها مصدر للخير ، على النقيض من المعطيات التي وصفت المرأة العقيم ونعتها كما لو كانت ناقصة في آدميتها وأنها مصدر للشر .

فالمرأة الولود مثل « الأرنبة » و « عقودها مليون » أو مثل « النحلة » التي تطرح دائما ، إنها حيلة ولادة كل عيل في ديل أخيه أما المرأة العقيم فإنها أشبه بالشجرة التي لا تطرح ، أو كما يقال في بعض قرى البحيرة ، « زى الشجرة اللي ملهاش ثمر » أو « زى شجرة السط » . ويتطرق نسق القيم السائد لينعتها بأنها مصدر للشقاء والتعاسة لزوجها وذويها جالبة للخراب والدمار وإن عيشتها في البيت حرام .. وخسارة فيها للقيمة . و « قعدتها في الدار تجيب الفقر » . وتؤكد المادة المعطاة بأن العقم قيد على المرأة وتهديد لحياتها في بعض الأحيان قد يكتب عليها العزلة والوحدة ، وفي هذا تقول بعض إخباريات الشرقية « نحلة مبتطرحش بلح وجودها في البيت حرام » . هيه النحلة التي تحتها بلح وطارحة زى اللي مبتطرحش محدش يروح عندها .. وهم في هذا لا يختلفون كثيرا عن سكان الخليج الذين يصفون العاقر بأنها كالأرملة التي تفتقد العزوة وتعيش في وحدة دائما .

العاقر مسكينة أرملة الله يرحم حالها ، ليس لها عزوة وحيدة لئن عجزت الله لا يوجدنا ؟

تأخر الحمل والممارسات المرتبطة :

إذا ما أدركت المرأة أو غيرها من النساء ذوات الخبرة تأخر الحمل لفترة طويلة فإن القلق يساورها ، وقد تسارع أمها أو حماتها بالتهوين من الأمر ومطالبتها بالصبر فإذا ما طالت الفترة دون أن يكون هناك دلالة على الحمل كظهور المؤشرات التقليدية غياب الدورة الشهرية أو الوجع .. فإن ضغوطا تمارس على المرأة التي تأخر حملها مهددين إياها بإحتمال ارتباط زوجها بأخرى وفي هذا يقولون « رجل برة ورجل جوة لازم الراجل يربط بالعيال » .. من هنا كنتيجة لهذه الضغوط تظهر بعض الممارسات وإن تباينت من منطقة إلى أخرى ، ولعل أكثر الممارسات غريبة تلك التي تذهب إلى ضرورة أن « يقعدوها على خلاص عيل بعد الحيض مباشرة أو كما يقولون في بعض قرى الشرقية « تثبط على خلاص واحدة والدة » . أما في الإسكندرية فيرى البعض إحضار كمية من الحلبة وتحميمها ووضعها في « شاشة » ولبسها قبل الجماع ، إلا أنهم في الشرقية يشترطون أن « تلبس » العقيم قطعة من القطن مبللة

بلبن ثدى امرأة قد قطعت طفلها حديثا ، ويسود نفس المعتقد لدى سكان الدقهلية ، يلبسوها قطنة مبللة بمية حلبة أو مبللة بلبن واحد فاطمة ابنها أو يقعدوها على صرة حلبة حصى . ويلتقى سكان الاسكندرية والشرقية والبحيرة في ضرورة استحمام العقيم وقت صلاة الجمعة بمخلوقات المياه الناتجة عن غسيل « الذهب البندقي » وفي هذا يقولون « نحضر ذهب بندقي أو كهربان حر أو خرز ، ونربوه بالماء والصابون وتستحم ثلاث مرات وقت صلاة الجمعة » .

ويمضي معتقد الإستحمام في بعض مناطق البحيرة ليأخذ صورة مغايرة « تستحم بليفة ميت ثلاث جمع عند الأذان » أو روي لثري يشطفك بالمياه في المقابر وقت صلاة الجمعة « روي لمنجم يعزم لك على ورق مكتوب بحبر أحمر واستحمي عليه وقت الصلاة » .

ويبدو أن زيارة المقابر تقليد معروف في مثل هذه الحالات ففي الشرقية يوصون بأن تذهب العقيم إلى « التربة » ونكبش كبشة تراب وتروح بيتهما وما تكلمش حد أبدا وهيه رايحة وهيه جاية ده إذا كانت مكبوسة كبشة تربة .. وفي بعض مناطق البحيرة توصي العجايز من النساء عادة المرأة التي تأخر إنجابها بأن تذهب إلى المقابر وتتبول على جمجمة ميت أو أن تنظر في قبر مفتوح .

هذا بالإضافة إلى عمل الأحجية والتعاويذ والتي تكاد تكون قسمة مشتركة بين المناطق الأربع جميعها وقد ثبت الحجاب على البطن أو الصدر أو الظهر وقد يستعان بقفل صغير مثبت بخيط على أن يستمر هذا لفترة تمتد إلى ٢١ يوما وثلاث جمع متتالية) .

وإذا ما اكتشف أن سبب عدم الحمل « المشاهرة » فإن العديد من الممارسات يوصى بها كأن تمشي المرأة في غيط باذنجان لتنفك المشاهرة أو أن تحتفظ المرأة التي يراد لها الحمل وتتوقعه بقطعة من خلاص طفل تملح وتضعها في صدرها حتى لا تنكس وتنجب دائما .

ويزخر المعتقد الشعبي في جميع المناطق بالعديد من الممارسات ذات الطابع الديني أو السحري ، وقد ترتبط هذه الممارسات بنوع من التابو Taboo إذ ترتفع الأصوات بضرورة أن تذهب إلى الشيخ أو الفقيه أو المشعوذ وفي هذا يقولون « يأخذوا أثرها ويودوه للشيخ يعمل لها حجاب تلبسه ، ممكن يكون معمول لها عمل أو عدت على حاجة أو دخل عليها حد كبسها .. »

« يحضروا لها القرن قال لها مقربش من جوزها طول ما هي حامل » . يفتحوا لها كتاب أبو معشر على أسمها فلا تبت فلا تة واللى يطلع مكتوب يعملوه يرقوها ، يعملوا لها زار ، يجيوا الحنة اللي بتقطع في طهور العيل (تنصرف داية أو ممرضة) تبص في تربة مفتوحة عشان تتخض تقوم تحبل .. » .

« نعمل لها حجاب بالزعفران ونبخرها ، ننزل البحر سبع مرات

كل يوم جمعة وقت الصلاة تمسح بلاط بيتها بمية البحر ، نحضر سبع حبات من السبعة لونها أصفر تستحم بهم ساعة الصلاة .. » .

« الشيخ يعزم لها ويكتب لها ورقة أو حجاب خصوصا إذا كان سبب عدم الخلفة عمل معمول لها .. تروح للشيخ يعمل لها ورقة تدويها في شوية مية وتشربها ويكتب لها ورقة تنبخر بيها بعدها تحمل » .

الحمل الكاذب أعراضه وأسبابه Pseudocyesis Symptoms: & Causes :

حالة نفسية تصحبها أعراض فيزيقية كغياب الطمث أو انتفاخ البطن ، وغالبا ما تصيب المرأة التي تتطلع إلى الحمل بشغف مع مرور الوقت دون جدوى ويطلق على هذه الحالة « غيب » وفي هذا يقولون : « يا محمد إعوج الطربوش دي مراتك طلعت على فاشوش » .

« الحمل الكاذب يحصل لما الواحدة تقطعها الهرمانية (الدورة الشهرية) تحس كأنها حامل اكمنها محرومة صدرها يتنفخ وتنقل ونحس بكل اللي تحس بيه الحامل » .

« يحدث لما الدورة تنحاش منها ويطنها تكبر زى الحبلية على الفاضى » .

« يحصل لما الدورة متجيش في موعدها يمكن سبه ضعف أو تعب شديد ، غياب الدورة يعمل دوخة وهبوط ويمكن في أودم منجمد ينزل .. »

« جميلة أخت ماجدة قعدت ١١ شهرا حبلية على الفاضى ، ده ممكن يحصل للكبيرة اللي الدورة عندها قربت تنقطع تنخيل أنها حامل وتشعر بالأعراض .. »

الحمل وعلاماته :

من أبرز علاماته وأكثر ملامحه إنتشارا إنقطاع الطمث بالإضافة إلى عوارض أخرى كالقئ وظهور علامات سوداء « الكلف » في مناطق مختلفة من الجسم كالوجه والشدى والبطن بالإضافة إلى الشعور بالدوار « الدوخة » والعزوف عن الطعام أو الميل إلى أنواع معينة منه .. الخ وليس ضروريا أن تظهر هذه العوارض جميعها في جميع الحالات أو في وقت واحد ، فقد تميل الحامل إلى القئ ثم تظهر علامات الكلف Pigmentations في وقت لاحق .. وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الست لما تبقى حامل يجيلها مغص في ميعاد الدورة وتنحاش وتحس بغصمان النفس وقئ ودوخة ووجع دماغ ، وكرهاان للأكل وحرقان للصدر والكلف يظهر في الوجه وتحت الإبط ، شفايفها تكبر وصوابها تورم » .

وتقول أخرى :

« من علامات الحمل ظهور الكلف في الوش ، سوتها تندور والصدر يسود من طراطيفه ، والعيل يسحب في بطنها ، تتوجع وتشكى من ظهرها ويطنها » .

وتقول ثالثة :

« الكلف في وشها ورقبتها وصدرها تنوح على حاجات مش أوانها صدرها يعلى ، ولونه يسود وتظهر حبوب صغيرة على الحلمة .. » .

وتمضى المادة الأثنوجرافية لتركز على « الوجع » وإن كان قاصرا على بعض النساء دون البعض الآخر ، وفي هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية : الواحدة ممكن تنوح على رمان ، ومشمش ، خيار ، سمك مشوى ، كبدية فإذا لم تجاب لطلبها تطلع الحاجة في العيل الواحدة يبقى هواها في الحاجة وتنخى تقول للعبة .. » .

بينما تذهب إحدى الإخباريات من الإسكندرية إلى :

« أن الواحدة تنوح في اللي نفسها تجيها عليه ، لحمه مشوية ، عدس ، رغاوى الصابون ، فسيخ ، ريحة الميه بتاعة الحمية ، تفرقت السجاير وتشمها ، الطينة بتاعة الغلة ، ريحة الفل ، الخوخ .. » .

وتقول ثالثة :

الدورة لما تتمتع ومتزلش تغم على صدر الواحدة وتخلي نفسها قرفانة ، تبدأ نفسها ترميها على حاجات معينة ، تنوح على جينة قديمة ، ذرة مشوى ، تفاح ، فاكهة ، طينة ، فول ناشف ، حاجات مش أوانها فإذا ما أحضروش لها الحاجات دي وهرشت تطلع في العيل .. »

وتقول أخرى :

« تشعر الحامل بالقرف وعدم قبول أى أكل ، تطلب أشياء غريبة ، طوب أحمر تفرقه تراب القرن ، بتحس بتغير في كل أنواع أكلها : لأن فيه حاجة غريبة في جسمها ، وعموما فإن جميع الإخباريات على اختلاف مناطق إقامتهن يؤكدن أن ظهور رسوم معينة في مناطق من جسم المولود دليل على عدم الاستجابة لرغبتها (الحامل) وارتباط ذلك بلمس أو هرش أجزاء من الجسم .

« الوحمة بتطلع مكان ما بتهرش فيه .. »

« أنا كان نفسي في الفراولة ومش أوانها وهرشت ظهرت الفراولة بلونها الأحمر في جسم ابني .. » .

« واحدة اتوحمت على أبوفروة ومالقهوش في السوق طلع أبوفروة في ظهرها » .

وتحذر المادة الأنثوجرافية من أن تعرض الحامل نفسها لرؤية شيء مربع أو شكل مشوه ، وتطالبها بأن تقرأ شيئاً من القرآن الكريم وأن تستعيز بالله من الشيطان الرجيم وفي هذا يقولون : « إذا شافت حاجة وحشة تسمى وتكبر وتستعيز بالله » .

وتقول أخرى :

لوشفا حاجة تقول : أعوذ بالله من الشيطان يارب مكتبتهاش على حد ، وإذا ذكر لها أى واحد شيء مربع ، أو وصف لها حد شكل غريب تقول له قال الله ولا فالك .

وتقول ثالثة :

« إذا رأت الحامل شيئاً مربعاً أو سمعت عن شيء مكروه تقول سلام قولاً من رب رحيم » .

وتقول رابعة :

بسم الله الرحمن الرحيم اللهم احفظنا ، إذا رأت شكلاً مشوهاً تقول اللهم لا اعتراض الشر به ويعيد .

وتقول أخرى :

« إذا رأت الحامل شكلاً مشوهاً تقرأ آية الكرسي وقل أعوذ برب الفلق ... » .

الإجهاض (الطرح) المبكر والمتكرر : Early and Habitual abortion :

الإجهاض ويسمى بالعامة الطرح أو السقط ، ويقال سقطت المرأة أو طرحت المرأة ، وقد يحدث فجأة ، وعلى حد تعبيرهم على ريق النوم . ومن أعراضه تدفق ماء من الرحم مع حدوث آلام ، وقد يستمر بضعة أيام ، وتكشف المادة الأنثوجرافية عن العديد من الأسباب التي تؤدي إلى الإجهاض (الطرح) كالإجهاد الشديد أو حمل أشياء ثقيلة أو الارتطام والوقوع على الأرض أو أسباب أخرى فيزيقية كالضعف أو الوهن أو حالات نفسية طارئة كالخوف الشديد أو الصدمة أو حتى مجرد سماع نبأ سيء^(١) .

يقال للمرأة التي تسقط دائماً بتطرح ودى زى النحلة تبقى شائلة ولا تجد فيها بلح يؤكل ... »

« الوحلة يبقى حوضها مش شابل العيل أو يكون ضرها مفتوح ... »

١ - تفيد المعطيات أن الموروث الشعبي يركز على أسباب الإجهاض من ناحية الأم فقط إلا أن المعرفة الإكلينيكية تفيد انحصار هذه الأسباب في ثلاث فئات : أ - أسباب خاصة بالجنين سواء أكانت متعلقة بالبويضة أو الحيوان المنوي . ب - أسباب خاصة بالأب كسوء التغذية ، الأنيميا المزمنة ، تقدم السن ، إصابات مزمنة كالسكت ... (وتلك أسباب أهملها المعتقد الشعبي تماماً) . ج - أسباب خاصة بالأم كارتفاع الحرارة في حالة الإصابة بالحمية والالتهلوزا ، اضطراب الهرمونات ، حالات التسمم ، سوء التغذية ... الخ .

« السقط سبه أن الوحلة يكون ضرها ضعيف أو بتشيل حاجة : « والزعل كمان يسقط ... » .

« ده يحصل من المجهود الكبير العجين والحصاد والشغل في الغيط ، وده قبل أى حاجة أمر ربنا ، شائلة حاجة ثقيلة ، ونايم جوزها وتعبت معاه ... » .

أما عن الحالات النفسية الطارئة كالخوف الشديد والصراخ لسماح خبر سيء أو رؤية شيء مربع فيقولون :

« أنا دخلت على حماتي وكانت بتموت انخضت نزل الدم ، كمان الخضة والزعل تضعف لبن الأم إذا كانت بترضع .

« واحد قريبي غرق جم الناس وبلغوني راحت بطنى مغصعة ساعتها والدم نزل ... » صحيح أن الصدمة والزعل يسبب الإجهاض لما الوحلة تسمع وهى حامل أن جوزها اتجوز عليها أو سمعت خبر وفاة حد عزيز عليها ... »

بيد أن هناك رأياً آخر يرى أن الصدمة أو تخويف المرأة وإفزاز يفك مشاهرتها وفي هذا تقول إحداهن :

« الفحمة تخليها تحبل لأنها بتكون مخضوضة ، والخضة الثانية تفك الخضة الأولى ... »

وتقول أخرى :

« أنا سمعت أن واحدة رمى جوزها عليها ثعبان اتخضت وخلخت ، ولو بتخاف من أرنب لوفجت منه هتخلف ... » .

بيد أن هناك اتجاهًا ثالثاً يرى استحالة حدوث الحمل للأسباب السابق الإشارة إليها إذ تقول إحدى الإخباريات (الإسكندرية) : « محصلش أن واحدة خلقت من الصدمة أو الخوف ، لكن ممكن تخلف إذا عملوا لها حمام في المقابر ساعة الصلاة ... » .

وتكشف المادة المعطاة عن العديد من الأساليب لمواجهة الإجهاض وإن تباينت من منطقة إلى أخرى إلا أن ذلك مرده لاختلاف الأسباب والأغراض ...

إذا كان ضرها ضعيف ومتزحلّق لازم تربط شبكة صياد حول وسطها ، لأنها ممكن تكون خطت عمل كان معمول لها أو لغيرها ، متشرش سخن في أول حملها علشان ده ممكن يفك حبة الدم اللي اتجمدوا ... »

وتقول أخرى :

إذا كان ضرها ضعيف يفتلوا لها على ضرها عن طريق قفل صغير مسكة ومسكة يعملهم حداد ابن حداد من الحديد يتلصموا في دبارة حول الوسط ويفضل على ضره الوحلة لغاية الولادة أو يكسروا لها على

ضرها عن طريق الهون أو يعملوا لها كاسات هوا ... »

وتقول ثالثة من الشرقية :

« يبقى الرحم ضعيف ويقولوا ظهرها خفيف ، وساعات يقولوا من الراحل وساعات يقولوا من الأسيا ، يراضوا الأسيا ويعملوا زار ويدبحوا حاجة لله وممكن الحامل تحلم أنها شافت خروف أو ديك رومي أو أى حاجة تحلم بيها ويحيوها تانى يوم ويدبحوها ويصلوا بدم الدبيحة عليها ... »

وتذهب إحدى الإخباريات من البحيرة فتقول :

« تروح الجبانة ومعها واحدة ست قاطعة الحيض وتربط وسطها بشبكة صياد وتقفله بالقفل ٣ أيام جمع ويفتحوا القفل ساعة الصلاة ... وتضيف عن كاسات الهوا فتقول :

« يجيوا ملح ويعملوه صرة ويدهنوها زيت ويشعلوا الصرة ويكفوا البرطمان يقوم يشفط اللحم والبرد يطلعه ، تكرر العملية ثلاثة أيام على الريق ... »

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« يروحوا لشيخ معروف لعمل دهانات بزبوت هو يعرفها وتوضع على ضرها ويطنها . » أما إذا كانت الوحلة ييموت لها عيال تروح للشيخ يعمل لها حجاب تشيله لغاية ما تولد وينزل الخلاص ، تأخذ الحجاب والخلاص وتاكل فرخة ولا تكسر عظمتها ، ويعدين تدفن الفرخة (العظم والحجاب والخلاص في عتبة أودتها اللي عايشة فيها ... العيل يعيش ... »

ويعضى المعتقد الشعبي من الزقازيق فيقول :

يحضروا حبة فول ويقسموها نصفين ويكتب عليها الشيخ قرآن وتبلعها بالميه ربنا يشيل عنها ... »

أغاني الحمل والولادة :

الأغاني محدودة للغاية في مختلف المناطق ، أى أن الموروث الشعبي منها يتضاءل إلى حد بعيد ، وقد أتاحت المادة الأنثوجرافية لنا الحصول على بعض الآيات وإن تكررت معانيها وتباينت مفرداتها في كثير من الأحيان ، بل إن العديد من النساء ذكرن أنهن لا يعرفن شيئاً عن هذه الأغاني ، ويمكن القول بصفة عامة أن الجيل الأصغر من النساء لا يذكرون إلا بضع مفردات أو جمل قصيرة في هذا الصدد في حين أن الجيل الأكبر منهن لا يذكرون إلا بضع آيات بصعوبة بالغة ، وأيا كان الأمر فإن ترديد أغاني الحمل والولادة لم يعد مالوفاً أو شائعاً كما كان الحال من قبل ، ولا تخرج معاني الآيات عن الدعاء بأن يمن الله على الحامل بإنجاب الذكور ، إذ أن إنجابهم محل فخر وإعزاز ، في حين أن إنجاب الإناث مرتعة وخيم يورث النفس مرلة وانكساراً ، ولا يخفى أن هذه الآيات كما سبق الإشارة قد توارثتها

الاجيال ومن ثم فإنه تكررهما نادر الحديث ، إنها من قبيل الرواسب الثقافية Cultural Survival وسوف نتعرض فيما يلي بعضها منها :

جلبت وهتجيب السبع الى يفتح عينها ولا تنزل نفها ولا تنكر وربنا يجعله عود وعمود في عين الناس

وكما هو واضح أن ثمة إشارة إلى إنجاب الذكور والذي سوف يجعلها عزيزة الجانب موفورة الكرامة والكبرياء ، لن تكون ذليلة أبداً ، ثم الدعاء بأن يجعل الله وليدها خير عون وسند لها ...

وحين تبشر المرأة بنوع المولود ، فإن المشاعر المتباينة لكونه ذكراً أو أنثى لاتلبث أن تطفو على السطح لتعكس معاني الآيات التالية :

لما قالوا جابت ولد انشد ظهري وإنسد ولما قالوا دى بنية وقعت الحيطه عليه

وفي رواية ثانية في منطقة أخرى :

لما قالوا ده ولد انشد ظهري واتسد ولما قالوا دى بنية أكلوني اللحمه نية

وفي رواية ثالثة :

ولما قالوا دى بنية قلت الجدار وقع عليه

وتذهب إحدى الإخباريات إلى القول :

لما عرفوا إنه غلام انشد ظهر أبوه وقام ولما عرفوا أنه بنية سكوا الدار عليه وقالوا لى له ياويله من هنا مكانك للممات

لا شك أن هذه الآيات القليلة التي تعلو من شأن الذكر وتحط من شأن المرأة ما هي إلا انعكاس للنسق القيمي الذي كان يسود مجتمعنا المصري بل ومجتمعاتنا العربية جميعها منذ حقب عديده ، إذ تكاد تشابه تلك الآيات إلى حد كبير مع مثيلاتها في المنطقة العربية .

أقوم إذا ما قالوا لى غلام فز قلبى ثم رام قومي عنى يانسوان قوموا اطيخوا الهدية ويوم قالوا لى بنية اظلمت دارى عليه

وإن كان هذا لا يمنع من ترديد بعض الآيات التي تشيد بالبت
وبجمالها :

كنت فين مستحبة يا حنة زيدة طرية
بكرا أبو كي يروح السوق يشتري ليك حبشية^(٢)

وقد تأتي الآيات معبرة عن اعتزاز المرأة بحملها بعد غياب وقد
أشاع الناس عنها أنها عقيم إذ تقول :

ياما قالوا ياما عادوا عاقر مبتخلش
غيوا سنة وتعالوا تلاقوا على يمشى

أويقولون :

كنت فين مستحبة شمت العوازل فيه

القيود والتحريمات Taboo التي تفرض على المرأة الحامل :

هناك نوعان من القيود أو التحريمات :

الأول : ويرتبط بغذاء الحامل وشرابها .

الثاني : قيود على سلوكيات الحامل وتصرفاتها في بداية الحمل
حتى لا تجهض وفي نهايته حتى تضع حملها بسلام .

أما فيما يتعلق بغذاء الحامل أو شرابها فيتمثل في عدم تناول
كميات كبيرة من الأطعمة دفعة واحدة أو الاكثار من تناول أطعمة
معينة ، والإقلال من أخرى فضلا عن الابتعاد عن أطعمة معينة ،
كما يحذر المعتمد الشعبي من تناول المشروبات الساخنة خاصة في
بداية الحمل .

(١) تفيد الآيات إذا ما بشرت المرأة بالمولود الذكر قامت من رقادها ونسبت
مناعها متاشدة النساء اللاتي تجمعن حولها لإهداء الطعام ، أما إذا بشرت بالأنثى
اظلمت الدنيا من حولها وكأنها استعمرت عارا مطالبة النساء بأن يفلن الباب
دونهما .

(٢) لاشك أن شراء الحبشية التي سوف تكون في خدمتها توضح لنا الحقبة
الزمنية التي قبلت فيها ربما مردها إلى ما قبل الثلاثينات من هذا القرن منذ كان جلب
العبيد أو العبيات أمرا شائعا .

(٣) توصي الثقافة الخليجية المرأة الحامل بالابتعاد عن لحم الجمال أيضا ،
لأن هذا يؤدي إلى تأخير الوضع إذ « تموش » كما يقولون « لا تأكل لحم المطايا لأنه
يموش » أو لا تأكل لحم الإبل في شهورها الأخيرة لأنه يخلبها تموش .

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

الحامل متشربش بالمغات ولا الحلبة ، أى لا تأكل ولا تشرب
الحاجة التي بتاكلها وهي والددة عشان يقولوا في الأول تنفخ رأس
العيل ، وفي الآخر بتعجل الطلق ، كمان متاكلش لبان الذكر
ولا تشربش العرقسوس ولا الخروب عشان العيل مسودش اللي تشرب
القرقة تسقط . . .

وتقول أخرى :

« في الشهور الأخيرة متاكلش حاجة مالحه عشان ماتحماش
عليها . . . ولا تأكل لحم جمال عشان متطولش أيام الحمل . . . »^(٣)
وتمضى الأخباريات فيذكرن :

« الحامل لا تأكل كميات كبيرة مرة واحدة عشان متزقش العيل
في بطنها ، ممكن تكثر من أكل البصل عشان أكل البصل يجلى
العين ، تأكل بصل عشان العيل يطلع لونة أبيض ، تكثر من الأكل
البيض واللحم عشان العيل يطلع وافي . . . »

أما فيما يتعلق بالقيود على السلوكيات والتصرفات فتتجسد في
جهودها وتحركاتها وطريقتها في النوم . . الخ .

الحاجات دي حسب جهدها إذا كانت صحتها مش مساعدتها
وخايفة تسقط متعملش حاجة وتستريح أو تجفل ظهرها بالجفل ، يخف
الراجل النوم معها ، تحاسب على نفسها ومتغسلش نفسها بمية
ساخنة . . .

وتقول ثانية :

متشربش تقيل ، ومتشربش زلعة ثقيلة على رأسها أو ظهرها ، تنام
على ظهرها ، متزعلش . . .

وتقول ثالثة :

متمش بمجهود كبير ، وفي حالة ما تكون نائمة لاتقلب على
الجانب الآخر مرة واحدة ، تقوم تتمدل الأول لتنام على الآخر علشان
الحبل السرى ميلفش على رقبة العيل في آخر شهورها . . .

دلالات الذكورة والأنوثة :

وتنحصر المعطيات الأنثوجرافية في مكان الولد أو البنت إلى
اليمين أو اليسار من بطن الأم ، شكل البطن ، انعكاس الذكورة والأنوثة
على جمال الأم ، حركة الجنين ، وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الواحدة لما تكون مربعة ومفحلة يبقى في بطنها بنت ، ولما
تكون خاسة مادة لقدام يبقى ولد ، الولد يسحب تحت الصدر ، والبنت
تجري في البطن كلها . . . »

وتقول ثانية :

« الولد يسحب سحب ويكون فوق الجنب ، البنت تبقى حركتها
لنحت ، لو البطن تبقى مدورة تبقى بنت ولومبوزة يبقى ولد ، بطن الولد
تبقى صغيرة ، بطن البنت فارشة وكبيرة . . . »

وتقول ثالثة :

« البنت تحلى أمها أما الولد يوحشها . . . » إذا كانت بطنها مكورة
ده ولد ، مربعة دي بنت ، مناخيرها اتنفشت دي بنت ، أول حركة
العيل على الشمال ولد ، على اليمين أو الوسط بنت ، اوعى تقولى
لحد إن العيل يلعب على الشمال ده ولد تتحد . . . ؟ . . .

وتذهب رابعة إلى القول :

« الولد يلعب في بطن أمه من ٣ شهور ، البنت من ٥ شهور ،
لما تقعد على الأرض ، وتحس بنقر يبقى ولد ، البنت تحلى أمها ،
الولد يخلى أمه مسكة (قبيحة) ، البطن بيوز ولد ، البطن مربعة
بنت . . . »

علامات الوضع — Signs of Labour

تختلف الأعراض من امرأة لأخرى ، وعادة ما تشعر المرأة قبل
الولادة بأيام بالآلام مفاجئة بعضها في الظهر ، والبعض الآخر أسفل
البطن ، وقد يسقط فالمشية البطن لأسفل ويبدو ثقيلًا ، ومع ازدياد
الآلام تأتي الأعراض المباشرة بنزول الدم والماء ثم خروج الطفل
فالمشية . . .

تقول إحدى الإخباريات (البحيرة) :

بطنها تنزل وتتدلل ووجهها يصفر وعينها تدخمس . . ضربات
قوية في البطن والظهر وتنزل ميه أو علامة دم . . .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

يضرب في بطنها يخبط في سرتها وينزل سلب معرج بالدم
والقرن يطش . . تنزل علامة معرجة بالدم وقبل الولادة القرن
يطش . . .

وتذهب إحدى الإخباريات من الدقهلية إلى أن :

علامة الولادة خيط معرق بالدم في حالة البنت خيط يبقى ولد ولا
تذهب اجباريات الشرقية بعيدا عن هذا تقول إحداهن .

ينزل سلك أبيض (خيط) نصفه أبيض ونصفه أحمر يبقى هتولد
معاد نزوله السلك ودي ولادة على الناشف ، وساعات ينزل عليها ميه ،
الميه تطش ودي ولادة سهلة . . .

وتقول أخرى :

« الطلق في ظهر يفرغ في البطن وتنزل العلامة إما تشق بالمية
أو بالدم ، اللي تشق بالمية ولادتها تبقى سهلة ، اللي تشق بالدم تبقى
شوية صعبة ؛ لأن ولادتها على الناشف . . . »

الولادة الطبيعية والعسرة ، كبقية المواجهة :

في كثير من الأحيان تستشار القابلة أو الداية Midwife والتي
تستدعى دوما للاطمئنان على صحة الحامل ، فإذا ما سارت الأمور
سيراً طبيعياً تستدعى في الشهر الأخير للكشف وتحديد موعد الولادة ،
فإذا ما أدركت أنها على وشك الوضع لا تفارقها حتى الولادة ، وقد تتم
العملية في سهولة ويسر .

الداية تحط إيدها إن لقت الولد نازل برأسه تبقى طبيعي وإن لفته
نازل بجنبه أورجله أوقعدته تبقى متعسرة . . .

وتقول ثانية :

لما الداية تحط إيدها في الواحدة تلقى العيل جاي بذراعه
أوقعدته أورجله تبقى متعسرة تحاول ترده وتعذله وتستنى عليه
شوية . . .

وتقول ثالثة :

وضع العيل رأسه عالية مش بيتزل والطلق ضعيف ومفش وسع
تبقى ولادة عسرة ، الولادة الطبيعية بعد القرن ما يطش تظهر الرأس
وتنزل ، لكن القرن يطش والعيل جاي برجله تفضل تدور فيه لحد
ما ينزل . . .

وتقول رابعة :

« الولادة العسرة لما تكون بكريه أو صغيرة السن أو كبيرة شوية
أو ضعيفة أو حوضها ضيق أو شائلة توأم أو وضع العيل مقلوب . . . »

فإذا ما اكتشفت القابلة أن الولادة متعسرة فهناك من الإجراءات
والممارسات التي تتخذ لتسهيل عملية الوضع كأن يقدم لها شراب
القرقة أو النعناع أو بيض مسلوقة ، عجوة ، مستكة . . الخ لتحمية
الطلق . . .

تشرب قرقة عشان تحمي الطلق ، يأكلوها بيضة مسلوقة متحمرة
في السمن ، فيه ناس يجيوا فصين مستكة ويأخذوا قطنة ويعصروها
وتلبسها وتحمي الطلق . . .

وتقول ثانية :

تاكل بيض مسلوقة يشد حيلها ويسقوها شراب سكر وحلبة دافية
عشان تسهيل الولادة وتحاول الداية ترده لمكانه الطبيعي وإن ما دارش
معها تروح المستشفى . . .

وتقول ثالثة :

يجيوا قطنة ويخروها بالمستكة ويلمسوا بيها على جدار الرحم ،
وممكن يعملوا لها حقنة شرجية .

وتبدو النزعة الدينية لدى بعض الإخباريات إذ تقول إحداهن :

يمسكوها سبعة يسر أو تلبسها في رأسها ربنا يسرها عليها ..
أويقول انزل بإمكانك من الظلام إلى النور ده يومك المعهود ..
أو يمسكوها مفتاح جامع أو يقرءوا عليها سورة الحديد ومع نهاية
السورة ربنا يسرها وينزل الولد .

قطع الحبل السرى: Umbilical Cord

الداية تقطع الحبل السرى وتنظفه وهي تسمى عليه ، تلف العيل
وتعدل رأسه إذا طالت يدها وتضغط على جبهته وتعديل ودانه وتحطه
جنب أمه .

وتقول أخرى من الأسكندرية :

« الخلاص تدفنه أو ترميه في البحر وقد يحتفظون به أو يجزء منه
لعمل حجاب عشان البنت تتجوز أو لوحدة مبتولدش تنفك كربتها ..

وتقول إخبارية من البحيرة :

نقيس ثلاثة قراريط وكمان ثلاثة زيهم ونقطع الخلاص ونرميه في
الترعة واللى شابل الخلاص لازم يرميه وهو بيضحك عشان المولود
يطلع ميكشش ..

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« نرميه في ميه جارية عشان لو فيه جرح في العيل يخف
بسرعة .. » ويمكن نحتفظ بالخلاص إذا كان بيوت لها عيال بنشيله
ونحط عليه حاجات من عند العطار ونملحه ونخله عندها ومش ممكن
تسحت ملح من بيتها طول عمرها عشان عليها يعيش .. »

وتقول ثالثة من الشرقية :

الخلاص بيرموه بالليل في البحر عشان محدش يكون شايفهم
ولازم يكون وشه بشوش ، كمان لازم يعدى عليه أذان أو اثنين عشان
ربنا يبارك فيه .. وتقول أخرى يندفن في الرشح : أى ميه جارية عشان
يطلع مرزق .

وتقول رابعة من الدقهلية :

يدفن الخلاص بالقرب من جواهرجى عشان يطلع العيل غنى
وميسوط .. « يُلقى الخلاص في البحر بعد صلاة الظهر أو العصر
أو المغرب أو العشاء عشان العيل يطلع مرزق .. »

وتقول نفس الإخبارية :

ممكن يحتفظ بالخلاص في حالة ما تكون الواحدة عيالها ييموتوا
.. يشفوه بالملح ويعلقوه في مطلع شمس عشان عيالها
ما ييموتوش ..

أما عن رمي المشيمة في دورات الميه فيقولون :

« احنا بترمي في الترعة ، المستشفى هتعمل ايه .. »

وتقول ثالثة :

« عندنا (البحيرة) يقولوا حرام ضرورى تُرمى في الترعة .

وتقول ثالثة (إسكندرية) :

« لازم الحبل السرى يندفن أو يرمى في البحر ، حرام يرمى

دورة الميه .. »

وتقول رابعة (الشرقية) :

« احنا لازم نرميه في الرشح وحرام يرمى في دورة الميه ..

وتقول خامسة (إسكندرية) :

« يرمى في المجارى ودى بتروح على البحر يعنى برضه في

ميه جارية .. »

وتقول سادسة (إسكندرية) :

« رمى الخلاص في المجارى حرام لأنه مكان نجس ، واحنا

اتعودنا من زمان أن نرميه في الترعة والمصارف واحنا بترمي حسب

ما اتعودنا عليه .. »

حمام الطفل وحمام الام :

تحرص الأم على العناية بوليدها منذ ولادته ، وعادة ما يؤخر
حمام الطفل الأول إلى حين سقوط السرة ، وقد يحرص البعض على
أن يتم الحمام في مكان ولادته لفترة من الوقت (حتى ينطق ويتكلم) ،
بيد أن هناك رأيا آخر يرى أن الفترة تمتد حتى انتهاء فترة النفاس وتتخذ
بعض الاحتياطات خشية الإصابة بالبرد ، وكذلك الحال بالنسبة للأم
حيث يتم حمامها الأول في اليوم السابع وقد تضاف إلى مياه الحمام
بعض المواد كالشعير والقرص وقشر الرمان والملح الفارسي .. الخ
والتي تستهدف تطهيرها ، وإعادة الرحم إلى مكانه واستعادة قواها
وحيويتها .

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الحمام للطفل ليلة السبع في أودة مغلقة على رجل الأم
أو الداية بميه فاترة وصابون ويدعك جسمه بقماش ناعمة ويلبس
ويتدفى عشان ما يبردش أما الأم حمامها يوم السبع تسخن الميه
وتستحم بالصابون وترتدى ملابسها وتدفا عشان متبردش وتطلق
الرغايد احتفالا بسلامتها .. »

وتقول ثالثة :

« نلق العيل ونكفيه على يد أمه ونغسل رأسه ثم نضعه على
الحجر ، ونلق بقية الهدوم ونحمي جسمه ونشطفه ونلبسه اثنين تربيونة
عكس بعض وكافولة ولقة وفستان .. أما الأم فتستحم في السبع ولازم
تدعك البطن بميه سخنة عشان عضلات بطنها .. »

وتقول ثالثة مؤكدة ماسبق الإشارة إليه :

« أول ما ينزل العيل يدهنوا رأسه بميه وملح وأول حمام له يوم
السبع ، الداية تحطه على رجلها وأهله ينظفوا عليه ، ويعدين يحموه
بميه فاترة وصابون عشان يغسلوه من الملح في أوضة مغلقة .. وأول
حمام للأم في نفس الوقت في أوضتها وتنحفض كويس وتلم نفسها من
الهوا وتستحم بمياه فاترة وصابون .. »

وتقول رابعة :

الداية هيه اللي تحمي بكافولة أو أى حاجة طرية وأول حاجة
يدوها له الشيكوريا عشان تكس وساخة البطن وتلبسه جلاية وكافولة
ولقة وبافنة .. أما الأم بعد الولادة مجرد تشطيف وفي السبع بميه
وصابون ونحط في الميه قشر رمان والملح الفارسي والزيت .. »

وتؤكد خامسة ما ذهبت اليه الإخباريات السابقة إلا أنها تضيف
بالنسبة لحمام الأم (المياه ساخنة فيها ملح يطلع منها بخار وتتبخ
عشان عضتها يترم ولبنها ينزل للعيل ويطلقوا البخور ويرشوا السج
حبات البركة عشان الحسد والعين الشريفة) .

وتلخص إحدى الإخباريات من البحيرة الموقف قائلة :

ينحط الشيخ في الميه لتستحم في اليوم السابع ويعملوا لها بخور
وهي تستحم ويقولوا الله أكبر الله أكبر ، نحط سبع حبات وملح في طبق
وعليهم سكين ورغيف عيش ، توضع هذه الأشياء جنبها وتستحم ،
وتخطى الأم على الملح والبخور سبع مرات وتلضم الفول في شكل
غوايش ويوزع على الأطفال ، وتحط للعيل المولود من الغوايش
واحدة .. »

حسد المرأة الولود وطفلها :

قدمت لنا المادة الأنثوجرافية العديد من الأسباب التي تؤدي إلى
حسد المرأة الولود وطفلها ، وبالعديد من الممارسات التي تستهدف
حمايتها من الحسد والعين الشريفة Witchcraft ولعل أكثر هذه
الممارسات تتمثل في إطلاق البخور وعمل شبة وفاسوخ ، الأحجية ،
تعليق « خمسة وخمسة » في جبهته أو تشيتها في ملابسه ، وإهمال
نظافة الطفل .. بل قد يصل الأمر إلى حد إخفاء نوع المولود الذكر
وتسميته بأسماء الإناث لفترة من الوقت .. إلا أن أكثر الممارسات
شيوعا احتفاظهم بالقرآن الكريم عند رأس الطفل أو المرأة الولود حماية
فضلا عن « التسمية » عند الاقتراب من الطفل أو نقله من مكان
لآخر .. الخ .

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية :

تتحسد المرأة الولود لما تخلف كثير ولمنع الحسد نجيب الشبة
ونلهب القوالح ونحط عليها الشبة والملح ونرققها ، والعيل المحسود
يعيط كثير ، ولو كان الحسد من النظرة نحط له خرزة زرقاء ونلبسه زى
البنات عشان نخزي العين محدش يبص له وتعمل له عروسة ونرقيه من
عين فلان وفلانة .. الخ . وتستطرد الإخبارية قائلة :

الأم لما تولد ولد متقدش تخبي كثير وعلى رأى العيل اللي
تبحل في القرن بتولد في الجريد يعنى الكل لازم يعرف ..

وتقول ثالثة من الدقهلية :

تحد المرأة الحماله الولادة على كثير عيالها وخصوصا إذا كانوا
صبيان والولد بالذات يتحد أكثر من البنت خاصة إذا كان العيل
تقاطيعه حلوة ونازل مليان شوية ..

وتقول ثالثة من الإسكندرية :

تحد المرأة على كثرة الأولاد وخصوصا الصبيان وفي الحالة دى
بنخر الأم ونعمل لها عروسة ونخرمها من عين كل اللي حوالها ونجيب
كسرة الموجدنين يدغدغوها أو يشربوا قهوة وتتبخر بالتوبة بناعتها
أوبالكسرة لمنع الحسد ، والعيل يتحد لما يكون حلو وقايم صحت
كويسة ووزنه كبير ، لو اتحد وعرفنا أن فيه حد نظره نأخذ منه قطره
ونبخره بيه .. »

إلا أن إخبارية الشرقية ترى أن إنجاب الذكور مدعاة للحسد

والقهر إذ تقول :

الى يجب صيان أوله حد وآخره شماته ..

وتستطرد قائلة :

العيل يتحد لما يكون قبله ولد ويعملوا له حجاب من واحد
وعشرين حبة من حبة البركة كل حبة يقرأ عليها المعوذتين وآية الكرسي
وسورة يس إلى « فاعشيناهم فهم لا يصرون » ونلقهم ونحطهم للعيل
بدبوس .. أنا كنت بلبس ابني زى البنات لحد 4 سنوات ، وجارتى
لما بناتها تجيب صيان متفتش الشابيك أبدا ، ولما بتتها جابت بنت
قالت لنا جابت سخامة ..

ظهور الأسنان ، المشى .. الممارسات والأقوال المرتبطة :

تفيد المادة الأنثوجرافية بأن هناك أقوال تتردد في مثل هذه
المناسبات وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف ، وتختصر
إما في التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه
أو أخرى تستهدف التعجيل بظهور الأسنان أو المشى بسرعة .

وتقول ثالثة :

إن ظهرت سنة العيل تفرح أمه أن العيل بدأ يكبر وبدأ يأكل عشان
تجيب غيره ، وإذا اتأخر مشيه يدوله لبن معزة عشان يقوى العصب
أو يحطوه أمام مسجد يوم صلاة الجمعة وأول ومصلى طالع يعطيه
فلوس يقوم العصب يمشى بسرعة .. »

وتقول ثالثة :

أول ما تظهر أول سنة للعيل يقولوا صلاة النسي « ڤڤ » ويكون لها
فرحة كبيرة وإذا ظهرت سته بدرى يخبره والأم تبقى فرحانة وتدليه
إصبعها وتقله عض يا ولد وأول السنة ما تشكها تنبسط قوى .. وأول ما

يمشي العيل تقول «ثلاثة ثمانية خطى العتبة» .. إنسد يابير إنسد .. إنسد يابير لما يمشي الصغير ، فيه ناس تشتري له مشاية خشب عشان ينسد عليها ولو اتأخر المشى ياخذوه لباب الجامع وفي حجره حمص وحبوب وأول مصل يفك له رجله المربوطة ويحتر الحمص على الأرض ..

وتؤكد ثالثة ما ذهبت إليه سابقتها فتقول :

أول ما يمشي الولد تقول إنسد يابير إنسد يابير العمر طويل ، يسكوا العيل من تحت باطه وعيل بكري يكب فيه قداهه ويشق بالسكين في الأرض ويغنون إنسد يابير ده العمر طويل ..

ولادة التوأم - Twin

أجمعت الآراء على أن ولادة التوأم خير وعطاء من الله وأن الأم التي تلد التوأم «مبركة» خاصة إذا كان التوأم من الذكور ، أما إذا كانوا من الإناث فإن ولادة التوأم تورث شيئا من الحزن ومدعاة للضيق ، وأن العناية بهما تحتاج إلى المزيد من الجهد الذي يسبب للأم حالة من الإعياء والتعب المستمرين .

الأطفال المشوهون :

أفادت المادة المعطاة أن ولادة الأطفال المشوهين مرده إلى إرادة الله أو أنها جزء لام أو أب رأى أطفالا مشوهين (أشرم - أعرج - أكتع ..) وسخر منهم أو استهزأ بهم .. وفي هذا يقولون :

«إرادة ربنا ولا حول ولا قوة إلا بالله دى خلقة ربنا عجيبة»
«لو كان بشقة بتقوله ياأشرم ولو كان رجله فيها عيب فتقول يا أعرج ولو كان من غير ايد تقوله يا أكتع ومالهوش عين تقوله يا أعمى ..»

وتقول ثالثة :

«لو واحدة خلقت عيل مشوه تقول إنها متفدتش كويس أو حرقت دمها أو زعلت وهو حته دم» .

وتقول ثالثة (الشرقية) :

ولادة الأطفال المشوهين الحامل تكون شافت طفل مشوه وصعب عليها أو قرقت منه أو عايت عليه أو خضة ممكن تشوه الطفل في بطنها .. فيه واحدة جارتنا ولدت عيلة زى السلحفاة حطوها تحت ماجور الخبز لحد ما ماتت ..

وتقول إخبارية من الدقهلية :

الأولاد المشوهون لازم الأم شافت حالات كدة وهى حامل أو أن دمها زفر ..

ظهور الأسنان العليا أولا :

تضائلت المعطيات الأنثوجرافية بصدها ويبدو أنها حالة نادرة الحدوث ، إلا أن جميع الحالات بدون استثناء ذهبت إلى أنها إرادة الله وذهبت البعض منهن إلى الزعم بأن حدوثها نذير شؤم وخاصة عند

ظهور الأنياب قبل الأسنان وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاة للحزن والكآبة .

تقول إحداهن :

«إنها إرادة الله وإذا حزنت يحزن أهله ويقعدوا ويولولوا لبعض ودى عجيبة» .

وتقول إحداهن :

ولادة التوأم تبع البذرة الأب يجب ولد يجب بنت يجب توأم ، الأم تعامل معاملة خاصة صحتها تكون تمام ومتغذية ووجودها في البيت بركة ..

وتقول ثالثة :

الشر في ولادة التوأم أنهم لما يبيكوا بيكوا مع بعض ويمرضوا بعرضوا مع بعض ولما يموتوا يموتوا مع بعض ..

وتقول ثالثة :

التوأم خير لكن ؟ بتع الأم ويقولوا إن الواحد لما يمرض يمرض الثانى وطبعهم يبقى واحد كمان :

وتقول رابعة :

الطلق يبقى عادى وأول ما ينزل أول عيل مينقطعش الخلاص لغاية ميترن قرن العيل الثانى ، ساعات ينزل عيل بخلاص والثانى بخلاص ، لما ينزل العيلين بخلاص واحد ، لما يناموا وروحهم بتبقى ققط . وأمهم تنادى وتقول ياللى عندك قطة سيبها ، وإن كان حد ضرب قطة العيل يصرخ فى السرير ، وإن عيطوا عيطوا سوا وإن سخوا سخوا سوا ولما يمضوا يمضوا سوا ولما يستنوا يستنوا سوا . التوأم خير وبركة وأمهم مبركة .. ولقد أفادت المعطيات الأنثوجرافية الكثير عن غرابة المعتقد الشعبي في هذا الصدد علامة التوأم بالأرواح والقنوط والتجوال والعودة ، ولهم فى ذلك آراء ونظريات امتزجت بالخرافة والخيال إلى حد بعيد .

إلا أن إخبارية الشرقية تقدم لنا رؤية مغايرة تفسر لنا ولادة التوأم واستمرارهما فى الحياة أو موتهما فتقول :

ولادة التوأم إذا كانوا صبيان الناس تفرح بيهم وإذا كانوا بنات تزعل وتحزن ، الذكور خير والبنات يزعلوا وولادتهم صعبة قوى إذا كانت الأنتان بخلاص واحد ميعشوش ، لكن لو كان لكل واحدة خلاص يعيشوا كنا نعرف واحدة ولادة توأم كانت معلمة صدرها بعلامة زرقعة وعلامة حمراء عشان كل واحد يرضع من صدره ..

وتقول أخرى :

لو طلع للعيل أنياب أو عروس قبل الأسنان يكون العيل ده شؤم على أهله وأن أحد والديه سوف يموت أو يحصله مكروه ..

المشاهدة :

من أكثر الموضوعات التى قدمت لنا مادة أنثوجرافية وفيرة ، وقد أضافت الإخباريات على اختلاف مناطقهم بالعديد من الآراء والنظريات فى هذا الصدد ، وتجمع على أن المرأة يمكن أن تحدث لها «المشاهدة» أو «الكبة» فى كثير من الحالات كدخول عروس عليها أو امرأة غير متطهرة أو امرأة «عرقانة» أو أخرى عادت لتوها من مدفن أو ارتدت سوارا من الذهب أو خاتم من العاس أو عند دخول شخص حليق الذفن حتى ولو كان زوجها ، فضلا عن أشياء أخرى تؤدى إلى نفس النتيجة كرويتها للباذنجان أوللحم الشيء أو عدة المزين «الحلاق» أو طفل قد تم ختانه .. الخ كما تفيض المادة بالطرق والأساليب التى يجب اتباعها لتبديد أثر المشاهدة أو الكبة .

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

المشاهدة تحدث لو الواحدة والدة وواحدة عروسة والدة تكبس العروسة والعروسة تكبس والدة لو الواحدة دخل عليها لحمه نية أو باذنجان أو جوزها جاى من عند الحلاق أو دخلت عليها واحدة راجعة من العامود (المدافن) تقوم الواحدة جاية دوبارة وتعقدها ٧ عقد تمنع المشاهدة أو تحط خمسة صاغ فضة فى طبق مليون فيه أو تغلب ششبب أو فردة جزمة ورا الباب ..

وتقول ثالثة :

واحدة فاطمة عيل وتدخل على والدة تشهرها ، لابس الماظ تدخل على والدة أو عروسة تشهرها ، عروستين فى بيت واحد يشهروا بعض ، العيل المتظاهر يشهر والدة ، الواحدة لما تكون عندها العادة وتخش على واحدة بترضع يحبس اللبن ..

وتقول ثالثة :

المشاهدة تحصل لما اتنين والدين يدخلوا على بعض أو راجل حالق دقنه أو شافت باذنجان أسود أولحمه نية ، لازم الأم تلف ٧ مرات حول هذه الأشياء وتلبس خاتم بفصوص زرقاء ..

وتقول رابعة من الشرقية :

احنا بنحط فى صدر العروس حته جريد أخضر وباذنجان وشوية زهرة زرقاء فى قماش خشن غير مستعمل قبل كده ، يستنى فى صدرها حتى ظهور الشهر العربى متطلعش من بيتها ، فيه ناس تحط فى صدرها فرع به سبع حبات وفى وسطهم خرزة زرقاء .. ودايما تصلى على النى عشان متكبش ..

وتقول أخرى من الدقهلية :

دخول عروس لابس ذهب بندقى ، عدة مزين ، باذنجان ، حلاوة ، واحدة جاية من مدفن .. الشك هو اللى بيعمل المشاهدة إذا الوحدة دخل الشك قلبها تتأثر بالحاجات دى أنا أعرف عروس دخلت

عليها جارتها والجارة حصل لها سقط (إجهاض) وقعدت العروس ثلاث سنين بدون خلفه ..

وتؤكد إحدى إخباريات البحيرة ماسبق الإشارة إليه فتقول :
لودخلت واحدة بخاتم الماظ على عروس يقولوا قصدها إيه الولية الكبيرة العاية تشهرها ومتخلفش ، لو واحدة عليها صهرها تشهرها ، اللحمه النية تشهرها .. إلا إذا خرجت هيه عليه وخطت ٧ مرات .. فيه ناس يقولوا الباذنجان يشهر ، وناس يقولوا يفك المشاهدة لو الواحدة مشت فى غيط الباذنجان (بين خطوطه) أو قطعت باذنجان وتبوت عليه تفك المشاهدة لجوزها حالق أو حد ثانى دخل عليها يشهرها ممكن هية تخرج عليه .. أنا جيت حكيم الصحة عشان يظهر ابنى وكان حالق دقنه منعت الرضاعة وانقطع اللبن وقالوا لى اتشهرت .. احنا دلوقت هنحجب جريدة نخل ونعمل فيها ٧ خدود تنخذ بالسكين ونربطها بفنلة والفتلة فيها ٧ عقد ونحطها فى صدر الواحدة عشان ماتتشهرش ..

وعلى الرغم من ذلك فإن المادة الأنثوجرافية المتاحة ترى إن النساء محروسة ، وأن الملائكة تحيط بيها حتى الأربعين وفى هذا تقول إحداهن : «النساء محروسة لأن الملائكة حواليتها وباب السما مفتوح لها ..»

وتقول ثالثة :

«النساء محروسة لحد الأربعين كلام سمعناه من الجدود ، ممنوع الصوت العالى ممنوع الدوشة لغاية الأربعين ، دى معاها ملايكة حرساها ..»

وتقول ثالثة :

حواليها ملايكة لما تزعل يقولوا لها متزعليش ده انت حواليك ملايكة . اختك تزعل منك .. وفى هذا إشارة إلى فكرة القرين .

وتقول رابعة :

محروسة وحواليها ملايكة ودعوتها مستجابة ..

حمى النفاس : Puerperal Sepsis⁽¹⁾

ذهبت الآراء إلى أن حمى النفاس ، عدم النظافة الشخصية سواء للوالدة أو الداية أو الإصابة بدور برد أو ضعف عام أو زعل .. الخ .

وفى هذا يقولون :

لو مفيش نظافة فى الولادة الداية ايديها مش نظيفة تجيلها حمى نفاس وزعلت أو جالها دور برد ..

وتقول ثالثة :

حمى النفاس تحصل لما يجيها برد شديد أو خرجت من بيتها قبل الأربعين . تسخن قوى وتعرق لحد متروح فيها ..

« حمى النفاس سببها الزعل خصوصا لما الواحدة تجيب بنت ، أوسبها خضة أى حاجة تعكر دمها . . »

وتقول ثالثة :

« لما الواحدة تمشى حافية ورجليها مسخة وتقع في مية وهية بتغسل نفسها تحبها حمى النفاس . . رينا يسلم منها لحد الأربعين قالوا ما سلام إلا سلام الأربعين قيرك مفتوح للأربعين . . »

الرضاعة والفظام :: Lactation and Weaning

أتاحت المادة الأنثوجرافية معطيات تفيد بأهمية الرضاعة الطبيعية سواء للام أو الطفل ، وعدم تحييد الرضاعة الصناعية إلا للضرورة ، إذ إن الرضاعة الطبيعية تكفل للطفل الصحة والعافية ولأما الحيوية والقوة والمناعة ، في حين الاعتماد على الرضاعة الصناعية لا تشبع الطفل وتصيبه بالمرض والوهن وتسبب ضعف الام ومرضاها . . ومن ثم تذهب جميع الإخباريات إلى أنه ليس هناك أى مبرر لأن ترضع الام على وليدها بلبنها الطبيعي ، كما تفيد المادة المعطاة بأن هناك أطعمة تساعد على توفير - اللبن في ثدى الام وأخرى تؤدي إلى تدرته ، وأن الرضاعة الطبيعية قد تمتد إلى نحو عامين ، وعادة ما يقطع الطفل بالصبار أو « الهباب » أو الطين أو وضع مادة لونها أحمر أو أزرق على حلمة الثدي لتغير الطفل منه . . كما يربطون بين مرونة التفكير والرضاعة الطبيعية وعدم المرونة وصلابة الرأي والرضاعة الصناعية . وفي هذا يقولون :

تنصح الام بأكل الأشياء التي تغذيها أو أن تكثر من شرب اللبن والماء والحلبة والحلاوة الطحينية والسك المشوى والقول السوداني والفجل . . المرضعة تأكل أد أربعة . .

تقول ثالثة :

كل ما العيل يعيط نرضعه إلا إذا كانت أمه مشغولة نديله كراوية أو يتسون أول م الواحدة تولد العيل يرضع على طول بعد تنظيف الصدر

(١) من وجهة النظر الإكلينيكية تطلق حمى النفاس Puerperal Sepsis على الحالة التي ترتفع فيها درجة الحرارة للمرأة التي وضعت بعد مرور ٢٤ ساعة إلى ٣٨ درجة أو أكثر ثم معاودة ارتفاع درجة الحرارة مرة أخرى أو مراراً خلال الأربعين يوماً التي تلي الحمل ومصدر الإصابة ينحصر في :

- (أ) خارجي : إصابة أو عدوى من الطبيب أو الممرضة أو أحد الأقارب عن طريق العطر أو الرزاز
- (ب) داخلي : إصابة توجد في القناة التناسلية قبل الولادة كالتهاب عنق الرحم ، المهبل أو لقاء جنسي قبل الولادة بفترة قصيرة .
- (ج) ذاتي : هنا تكمن الإصابة في الجهاز التنفسي ، التهاب اللوز ، التهاب الجلد - ويلاحظ أن الموروث الشمي يركز على أن مصدر الإصابة ، ج .

علشان تنفتح العيون وما تكلش حوادق ولا حاجة وتشرب ميه كثير علشان تزود اللبن ، فيه ناس بتفرح لما ترضع صناعي علشان بتفتح العيل وتخليه تخين وده غلط مفيش أحسن من الطبيعي ونفطم العيل لما يتم ستين بالصبار والهباب . .

وتقول ثالثة :

« عندنا العيل دايمًا ماسك صدر أمه يرضع كل ما يعوز . . صدرها في بق ابنها . . »

يمكن الست تزود لبنها بالفجل والحلاوة وتبعد عن الموالم والمخللات ولازم متزعش علشان اللبن ميفرش العيل . . مفيش أحسن من اللبن الطبيعي اللي بيترله رينا ، بنقول عن الست اللي مابترعش أبنا دي استخسرت نفسها في العيل ، ولو معندهاش لبن ترضع لبن بقرة أو جاموسة لكن مابترعش صناعي احنا نفطم العيل بعد ستين وينحط المر على صدر الام أكثر من مرة لحد م يرفض الصدر . . »

وتقول رابعة :

الرضاعة ستان وتاكل الام كل حاجة وتزود من أكل السردين والفسيخ والجينة الحادقة والحلاوة الطحينية علشان يزودوا اللبن ويقللوا من أكل الملوخية والقول الثابت علشان ينقص اللبن ، الرضاعة الطبيعية أحسن من الصناعي ، بقى اللي يرضع من صدر أمه زى اللي يرضع من البرازة لبن الام بيتزل سخن وحلو ونظيف . . »

وتقول خامسة :

الرضاعة الطبيعية متخليش الطفل يمرض لأنه متغذى من لبن الام ولو مرض يخف بسرعة ، مهمة للام صحتها ترد وتجمد وتكون مبسطة لما يتزل لبن أكثر للعيل ، الرضاعة الصناعية تخلى العيل مريضان ويلقط المرض بسرعة وأعصابه تبقى طرية ، اللبن اللي متخزن جوه الام يجب لها مرض مشيه كويس . . »

احتفالات اليوم السابع « السبوع » :

أفادت المعطيات الأنثوجرافية بالعديد من الممارسات المرتبطة بهذه المناسبة والتي تدور حول إشعال الشموع والحبوب السبعة والقلة والإبريق وارتباطهما بمفهوم الذكورة والأنوثة ، وهز الغريال وإطلاق البخور ورش الملح منعا للحسد والعين الشريرة ، وتوزيع الحلوى وارتباط هذه الممارسات بالتكبيرات والأغاني والصيحات ابتهاجا بهذه المناسبة وسوف نحاول فيما يلي أن نعرض لأربعة نماذج من هذه الاحتفالات وفقا لمناطقها المختلفة .

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

نبدأ في صفار الشمس مع العصارى يعنى قبل المغرب بشوية نرش الملح في البيت كله وفوق الفرش (لايكس البيت إلا في ثاني

يوم من أيام السبوع) . نخط شمع بعدد الأسامي وآخر شمعة تطفى نسمي باسمها ، ويوضع الطفل في الغريال والام تخطيه ٧ مرات وهيه بنقول الله أكبر الله أكبر وننقله في الهون . ونقول له اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك متسمعش كلام سنك ولا كلام أخوك . . إذا كانت بنت بنحضر قلة ونزوقها بالورد وإذا كان ولد بنحضر ابريق كبير ونزوقه بالورد ، ونفرك السبوع حمص وشمع وملبس وحلاوة وسوداني ونرش الملح والحبوب السبعة منعا للعين . . »

وتقول ثالثة :

في ليلة السبوع نشترى سبع حبوب من العلاف فول وذرة أرز وشعير . . الخ . . بنحضر ابريق لو المولود ذكر وقلة لو المولودة أنثى ، ونزوقها بالورد ويشعلوا الشموع وتجيب كمان خضرة ورغيف عيش وسكين وملح ، ونخط حاجة من ذهب الام ، في اليوم السابع الام تستحمي وتحمي المولود ويتم الاحتفاظ بغيره دون غسل ثم يطلق البخور ساعة أذان المغرب . .

وتقول ثالثة من البحيرة :

يحضروا ابريق للولد وقلة للبنات يحطوا فيها شوية برسيم أو فروع خضراء من شجر الليمون . ويحطوها كلها في صينية فيها فول ثابت على أن تكون القلة أو الإبريق في نصف الصينية ، يلبسوا القلة أو الإبريق مصاغ أختها أو عمتها . . الخ . . يعملوا أكل كثير ككسي ولحم وشورية بالبصل ويحضرون الأجباب للأكل ، ويجيبوا الغريال ويحطوا فيه المولود وحوايه الملبس ست كبيرة تمسك العيل وتغريله (تنططه) وكل ما يتحرك الغريال ينط الملبس والعيل ياخدوه ويفرحوا ، واحدة ثالثة تدق الهون وتقول اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك . . يحرقوا البخور وفيه حبة البركة وعين العفريت وشبة وفاسوخة ويخور معطر ، الام تشيل العيل من الغريال وتخيط سبع مرات على البخور ، ويرشوا الحبوب السبع ويقولوا ياملح دارنا كتر عيلنا ويرشوا الملح ، يحضروا سبع شمعات بأسماء سبع بنات مبروك ، فاطمة . . الخ وسبع شمعات بأسماء سبع أولاد محمد ، أحمد . . الخ الشمع يتزل دموعه ، آخر شمعة يسموها بيها اسم العيل . .

تؤكد رابعة من الشرقية ماسبق الإشارة إليه إلا أنها تضيف :

« . . يعملوا له حجاب من السبع حبوب ويخلطوها بالملح وقروش ويأخذوا الفول ويعملوه غريشة ويعلقوها في نفس الحجاب .

وتقول خامسة من الدقهلية

مؤكد ماسبق الإشارة إليه على لسان إخباريات الإسكندرية والبحيرة والشرقية . .

« ليلة السبوع تستحم الام والطفل ويلبسوا ملابس جديدة ، ويحضروا قلة للبنات وإبريق للولد يحطوا فيه ورد ويوضع في وسط أودة الام ، يحطوا تحت مخدة الطفل لقمة عيش وشوية ملح علشان

يحفظوه ، يوم السبوع ساعة العصر يحضر الأقارب والجيران ويدقوا الهون علشان الطفل يسمع الصوت والدوشة وما يتخضض من أى حاجة ، يوضع الطفل في غريال ومعه حلويات وفلوس واحدة تشيله وتلف ييه البيت والأولاد الصغيرين يمسكوا الشمع ويدوروا في البيت ويغنوا اسمع كلام أبوك ، اسمع كلام أمك اسمع كلام خالك . . »

التسمية ودلالاتها :

أفادت المادة التي سبق الإشارة إليها أن البعض يحرص على إشعال الشموع في اليوم السابع ، وفي وقت محدد ، على أن تطلق أسماء معينة على كل شمعة ويسمى الطفل باسم آخر شمعة تطفى . ثيمًا يطول العمر ، وبصفة عامة فإن إختيار الأسماء مناطا بالأب والام دون تدخل الكبار خاصة في أيامنا هذه ، وإن ذهبت بعض الآراء إلى أن التسمية ما زالت متروكة لكبار السن على الأقل لإقرارها والموافقة عليها . وعادة ماتم التسمية في الاتجاهات التالية :

أولا : التسمية تتم على غرار أسماء الأجداد أو أحد الأقارب ثيمًا .

ثانيا : إختيار الأسماء التي لا تسبب للطفل أول للطفلة حرجا باستثناء التسمية في الحالات التي يتكرر فيها موت الطفل إذ تفضل أسماء مثل القرعة الجارية ، الشحات (الله منحه إياها) ، رضا (رينا رضاها) ، هبة (وهبة من الله . . الخ وكذلك أسماء مثل أم الخير ، أم الهنا ، زعلة الأسود) العفش . . الخ .

ثالثا : الأسماء الإسلامية ، خير الأسماء ما عبد ومحمد ، محمداً وأحمد وإسلا ، مؤمن وكذلك أسماء الصحابة وزوجات وبنات الرسول (صلى الله عليه وسلم) مثل زينب ويسمونها الباتعة ، نقيسة ، آمنة ، أم كلثوم . . وكذلك عمر وعثمان وعبد الله وصلاح الدين . . لكنها الآن بدأت تختفي وتحل محلها أسماء أخرى مثل سلمى وسلوى ومها وهند وكاميليا وإنجي وتامر وعلاء ووائل وبهاء وطارق . . الخ . رابعا : التسمية بأسماء الأشخاص ذوى المكانة الخاصة سواء أكانوا أحياء أو أموات سواء أكانوا من قادة المجتمع أو رجال الفكر أو على غرار أسماء المشهورين من الفنانين والمذيعين . . الخ .

من العرض السابق يمكن القول أن هناك خطوطا عامة للموروث الشمي فيما يتعلق بطقوس الحمل والولادة ، ولا تختلف في مقوماتها الأساسية ولكنها قد تختلف في التفاصيل بل إنها قد تشابه إلى حد كبير في المضمون أو المعنى ولا تختلف إلا في دلالاتها اللفظية أو ما نعبّر عنه بتباين اللهجات العامية المحلية من منطقة إلى أخرى كما في قولهم ، « يتزل سلب » أو « يتزل سلك أبيض » إشارة إلى السائل الذي يظهر قبل الولادة مباشرة أو في استخدامهم لمفردات من التربة والقرير والعامود « إشارة إلى المدافن » الخ . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن هناك بعض الاختلافات في معطيات الإخباريات على اختلاف

الأعياد القبطية

بقلم المستشار : وليم سليمان قلادة

ولقد نشأت أهم الأعياد القبطية خلال العصر القبطي من تاريخ مصر ، أى خلال ستة قرون من منتصف القرن الأول إلى منتصف القرن السابع . ولكن هذا لا يعنى أن إضافة جديدة وإعادة لتنظيم الاحتفال ببعض الأعياد لم تحدث بعد ذلك ، فثمة أحداث مهمة حوت بعد هذا التاريخ ، وشخصيات بارزة - ضمها الوجدان الشعبى ضمن تراث ذاكرته الجمعية .

ولقد حدث أن جاءت المسيحية إلى مصر أثناء الاحتلال الرومانى لبلادنا - وهي فترة تعمق فيها الانفصال بين الحكام والمحكومين القبط ، كان الانفصال عنصريا ودينيا وطبقيا ولغويا وحضاريا . واستمر هذا الانفصال بعد أن ألحقت مصر بالقسم الشرقى البيزنطى من الإمبراطورية الرومانية . وتعرض المصريون على مدى ستة قرون لاضطهاد شرس من الرومان الوثنيين ومن الرومان البيزنطيين . ولكن المصريين المحكومين صاغوا رؤيتهم لأنفسهم ولأرضهم وللزمان وللكون ، ونهضوا للمقاومة دفاعا عن إيمانهم وعن هويتهم . من خلال المسيحية وفى إطار مؤسستهم الشعبية .

فمنذ أن اعتنق المصريون المسيحية التأم المؤمنون فى جماعة منظمة هى « الكنيسة القبطية » - أقدم مؤسسة شعبية فى مصر - التى طبقا للتقليد التاريخى الكنسى القبطى أسسها القديس مرقس أحد رسل السيد المسيح وكتب الإنجيل الثانى ، وما زالت مستمرة دون انقطاع

يمكن القول بأن « الأعياد » عموما هى أيام محدودة ، ترتبط بذكرى حدث ، أو شخص له أهمية خاصة فى تاريخ الجماعة ويحفظ وجدانها له تقديرا وإعزازا . وتسجل الجماعة فى لحظة - يوم مثلا - بذاتها . وحين تأتى هذه اللحظة دوريا فى مسار الزمان ، تبعث النفس هذا الحدث لتحياه من جديد ، أو يأتى ذلك الشخص البطل المخلص المحبوب ، ليكون

وسط الجماعة كما كان أول مرة . وهنا يظهر دور الفن الشعبى خاصة ، إنه يعبر عن تصور الجماعة لأصل العيد ، وما يرتبط به ، وعن مشاعرها التاريخية والمعاصرة نحوه .

و« القبط » اسم يطلق - علميا - على أهل أرض مصر عامة ولكن ثمة معنى اصطلاحيا أصبح يتبادر عند ورود هذه الكلمة فى القول أو الكتابة ، فالقبط بهذا الاستخدام الاصطلاحى هم المصريون المسيحيون ، الذين ينتمون دينيا إلى الكنيسة القبطية . ونحن هنا نتكلم عن « الأعياد القبطية » فى إطار هذا المفهوم المصطلح عليه .



ترتبط بالحمل والولادة كالسحر « العمل » أو الإجهاض . الخ وبصفة عامة يمكن القول أن المعطيات الأنثوجرافية قد كسبت عن عدد من الأبعاد الثقافية الواضحة لعل أهمها :

أولا : عمق المعتقد الدينى الذى ما زال يلعب دورا فعالا الموروث الشعبى ويتضح تأثيره فى أن الإنجاب والعقم رهن بإرادة الله ، وأن الإجهاض أو استمرار الحمل مرتبطا بمشيئة الله مواج الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، كالمشاهدة أو الإجهاض أو العفة أو الولادة العسرة أو الحسد باللجوء إلى الشيخ أو الفقيه فى كثير من الأحيان والذى قد يستعين بآيات من القرآن الكريم ، كآية الكرسي . المعوذتين . . . فضلا عن عمل الأحجية والرقى وما إليها .

ثانيا : الرواسب الثقافية التى تنسم بالخرافة إلى حد بعيد والتى قد لا تجد لها تأييدا علميا بأى حال من الأحوال كاستمرار الحمل لفترة تتجاوز ١١ شهرا . وتفسيرهم بأن ذلك مرده إلى تناول المرأة لحم النوق أو الأبل ، والعلاقة بين لون « الكلف » ولون الطفل ، وأكل البصل ولون الطفل الأبيض ، أو المقابلة بين دفن خلاص الطفل بالقرب من « جواهرجى » حتى يصبح غنيا ، أو عندما ينام التوأم تتحول روحهما إلى قطط أو ينبغى على من يذهب لإلقاء خلاص الطفل ، أن يكون فرحا مستبشرا حتى يشب الطفل على شاكلته . الخ ولاشك أن هذه الموروثات الثقافية أصبحت من قبيل الرواسب الثقافية إذ تمارس على الرغم من عدم اقتناع الكثيرين بجودها وإدراكهم عدم فاعليتها .

مناطقهم ، ولتوضيح ذلك نقول : إن المعتقد الشعبى على سبيل المثال يرى أن هناك أسبابا لحصى النفاس أو الإجهاض أو حسد المولود ، وأن هناك ضرورة للقيام بالعديد من الممارسات والطقوس لمواجهة مثل هذه المواقف ، هنا تتباين المعطيات وتختلف من منطقة إلى أخرى . . . ولاشك أن هذا التباين مرده إلى :

أولا : العوامل الحضارية والثقافية :

كلما إزداد الوعي وارتفع مستوى التعليم وازداد الاتصال الثقافى أوجدت نوع من الحراك الاجتماعى كلما ضعفت بعض هذه الممارسات وفقا لدرجة التأثير والخصوبة ، بل تصبح الممارسات من قبيل الرواسب الثقافية وليس ثمة تبرير واضح لهذا السلوك أو ذاك ، إننا نفعل ذلك لأنها عادات الآباء والأجداد .

ثانيا : العوامل البيئية :

وتلك تلعب دورا واضحا فى مواجهة بعض هذه الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ولتوضيح ذلك نضرب المثالين التاليين :

— أن المجتمعات الزراعية والتى يغلب عليها النشاط الزراعى تجد فى معطيات البيئة ما تستطيع به مواجهة الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، إذ يوصى المعتقد الشعبى مثلا المرأة التى تعرضت لعملية المشاهدة « بالسير فى خطوط الباذنجان أو أن تضع فى صدرها أجزاء من نباتات خضراء للتغلب على عملية المشاهدة هذه . بينما تجد أن مجتمعات الصيادين أو المجتمعات الساحلية توصى باستخدام أجزاء من شبكة الصياد لمواجهة مثل هذه المواقف ، ومواقف أخرى مماثلة



تؤدى مهمتها . وهي كيان مستقل له التنظيم الرئاسي المكتمل والمكتفى بذاته داخل مصر . وغير قرون طويلة كانت مصر ولاية مستعمرة تابعة لدولة عظمى . لها كنيسة مستقلة ؛ لذلك يكون من الطبيعي أن تستقر في الوجدان الجمعي المصري ، بوعي أو في العمق الدفين . أمية : أن تكون مصر ككنيستها مستقلة غير تابعة . وهكذا عاشت الكنيسة القبطية في العقل الجمعي للمصريين رؤيا مستقبلية للوطن .

وكان من الطبيعي بالنسبة لشعب مقهور يحكمه الأجانب ، محروم من أن يتنظم كجماعة سياسية ، أن تكون الجماعة الدينية هي إطار نشاطه ، ومصدر وعيه ومجال إبداعه .

وحين جاءت المسيحية إلى مصر لم تقدم مطلقا فلسفيا كما هو الشأن في الفلسفة والدين اليونانيين ، كما لم تقدم حسب وصايا دينية وتعاليم خلقية - بل إلى ذلك ، قدمت إيمانا ياله حي ، هو محبة مطلقة كاملة . ويؤمن المسيحيون بأن الله في حبه غير المحدود أرسل كلمته فصارت إنسانا ، ولقد عاش الكلمة المتجسدة الظاهرة الإنسانية ، وحمل كل معاناة البشر حتى الموت . ولكن طبيعته أقوى من الموت - فقام وانتصر على قوة الموت . وهكذا فكل من يؤمن به ويتحد بموته وقيامته يفرس الكلمة في كيانه شركة الطبيعة الإلهية وينال قوة القيامة .

ولعل من أوضح الدلائل على التغير الذي أحدثته المسيحية في وجدان المصريين أن العلامة التي قدمها الدين الجديد كتعبير يجمع كل ما أنجزه الكلمة المتجسدة هذه العلامة هي الصليب ، يرسمها المؤمن على نفسه ويلصقها على صدره ، ويمسكها بيده . تماما كما كان يفعل ملوكه القدامى الذين كان الإله القديم يقدم إليهم (العنخ) - الصليب مستدير الرأس ليعطيهم الحياة . ولكن هذه العلامة لم تكن تقدم إلا للملك ، ولا تقدم لأحد من أفراد الشعب . أما مع المسيحية فصار للإنسان العادي أن ينال هذه الرتبة الملكية . وبالفعل ، فإن النصوص والطقوس المسيحية تؤكد للمؤمن أنه بهذا الإيمان الجديد يصير ملكا مع المسيح وبه . فانضمام الإنسان للكنيسة يتم بالإيمان وبمشاركة المسيح موته ودفنه وقيامته . يتم هذا كله بمراسم المعمودية ، أي الصيغة التي تتم في « جرن » (أي حوض) ماء يخط فيه مرات كثيرة رسم الصليب ، ثم يدفن فيه الشخص ثلاثة مرات تعبيراً عن مشاركة صلب المسيح ودفنه ثلاث أيام ، فإذا خرج من قبر الماء فهذا يعني أنه قام مع المسيح وصار « خليفة جديدة » وعلى شبه ملك المسيح يوضع على رأس الممعد تاج ، إذا صار ملكا . ويستحضر الوجدان هنا ما جاء في نصوص العهد الجديد من أن المسيح كلمة الله « جعلنا ملوكا ... » .

لهذا فإن الفلاح المصري وجد في المسيحية تعبيراً عن كرامته ووعيا بها كان منذ زمن بعيد قد فقدتهما . ومن هنا أيضا كانت مصر من

البلاد التي كان اقتبال المسيحية فيها عاما وبحماس .

ومن ثم فإنه من الطبيعي أن تكون الوحدة الرئيسية في الفنون الشعبية القبطية هي الصليب - في تنوعات وأشكال كثيرة .

إن الصفة الأولى للفن القبطي هي أنه فن شعبي ، بل لعله أول فن في الشرق يأخذ هذا الطابع ، فمن قبله ، كانت الفنون سواء في وادي النيل وفي وادي الفرات وفي الأقاليم المجاورة مكرسة لتمجيد الملوك والحكام ، ولذلك كانت تستلهم اتجاهاتها وطرق صناعاتها من آراء هؤلاء الحكام الذين كانوا يختارون الفنانين ويرعونهم ، ويدبرون لهم إمكانيات أعمالهم ووسائل تنفيذها ، فكان الوحي يهب إلى الفنان من على ، ويقرر الدارسون أن ما كان يظهر من وقت لآخر من آثار للفن الشعبي كان في حقيقته تقليدا سريعا منحرفا للفن الرسمي - حيث إنه في كل مرة يصيب الضعف أو الانهيار الملكية الفرعونية ، كان الفن المصري يلاقى نفس المصير .

هكذا يبين أن العطاء الأعظم الذي تقدمه المسيحية للمؤمنين بها هو شخص السيد المسيح نفسه ، لهذا ليس غريبا أن تكون أهم الأعياد القبطية على مدار السنة مرتبطة به وبمراحل حياته .

ثم تأتي بعد ذلك الأعياد التي تعيد ذكرى الشخصيات العظيمة التي آمنت به جيلا بعد جيل ، وأدت لهذا الإيمان الخدمات العظيمة ، أوضحت في سبله بحياتها .

وقد حدد النظام الكنسي مواعيد هذه الأعياد على أيام السنة القبطية وهي نفسها التقويم المصري الزراعي العتيق منذ العصور الفرعونية . وهو نفسه التقويم الذي يحدد ما بنى عليه الفلاح المصري مواعيد الزراعة والرى والحصاد حتى اليوم . وكان هو المستخدم في الحكومة المصرية حتى أواخر القرن التاسع عشر .

ويضم هذه الأعياد كتاب يسمى « السنكار » وله طبعه قديمة نسبيا باسم « كتاب الصادق الأمين في أخبار القديسين ، القاهرة ، ١٦٢٩ للشهداء (١٩١٣ م) .

ويمكن تقسيم الأعياد القبطية إلى ثلاث مجموعات : أعياد السيد المسيح ، وأعياد السيدة العذراء ، وأعياد الشهداء والقديسين .

وتنقسم أعياد السيد المسيح إلى قسمين : كبرى وهي مناسبات أهم الأحداث في حياته ، وصغرى وهي ذكرى وقائع ليست في أهمية الأولى . وعدد كل من هذين القسمين سبعة أعياد .

والأعياد السيديّة الكبرى هي :

- ١ - بشارة السيدة العذراء بالحمل به (٢٩ برمهات - ٢٧ مارس) .
- ٢ - ميلاده (٢٩ كيهك - ٧ يناير) .

٣ - (الغطاس ١١ طوبة - ١٩ يناير) .

٤ - أحد الزعف (الأحد السابع من الصوم الكبير) .

٥ - عيد القيامة (الأحد التالي لأسبوع الآلام) .

٦ - الصعود (اليوم الأربعون بعد عيد القيامة) .

٧ - حلول الروح القدس (اليوم الخمسون بعد عيد القيامة) .

والأعياد السيديّة الصغرى هي :

١ - عيد الختان (٦ طوبة - ١٥ يناير) .

٢ - عرس قانا الجليل (١٣ طوبة - ٢٢ يناير) .

٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل (١٨ أمشير - ١٦ فبراير) .

٤ - خميس العهد (اليوم السابق للجمعة الكبيرة) .

٥ - أحد توما (الأحد التالي لعيد القيامة) .

٦ - مجيء العائلة المقدسة إلى مصر (٢٤ بشنس - ١ يونيو) .

٧ - عيد التجلى (١٣ مري - ١٩ أغسطس) .

الأعياد السيديّة الكبرى :

١ - عيد البشارة :

وهو تذكّار بشرى الملاك جبرائيل للسيدة العذراء مريم بأنها ستحبل وتلد السيد المسيح ، كما روى ذلك لوقا في إنجيله . ويقع هذا العيد قبل ميلاد المسيح بسبعة أشهر هي مدة الحمل به .

٢ - عيد الميلاد :

وهو تذكّار ميلاد السيد المسيح كما روت ذلك الأنجيل ويحتفل بهذا العيد بالصلاة طوال المساء وحتى منتصف الليل ولتعميق معنى ميلاد المسيح في وجدان الشعب يسبق العيد صوم لمدة ٤٣ يوما يكون الطعام فيها نباتيا . وحين يعود الشعب من الكنيسة في الساعات الأولى من صباح اليوم التالي إلى بيوتهم ، يجدون على مائدتهم الأطعمة الشهية المعدة طوال النهار .

٣ - عيد الغطاس أو الظهور :

وهو تذكّار معمودية السيد المسيح من يوحنا المعمدان في نهر الأردن . وهو أيضا تذكّار بدء ظهور السيد المسيح وسط الشعب بنادى برسالته .

ويجرى الاحتفال بهذا العيد أيضا بالصلاة في الكنائس ليلا كما في عيد الميلاد . ويسبقه صوم من يوم إلى ثلاثة أيام . ويرتبط هذا العيد بالمياه - ولذلك فإن مراسم الاحتفال به حاليا تتضمن جزءا يؤتى فيه بلقان « أي حوض » يوضع فيه ماء من النيل وتجري الصلوات لطلب البركة على هذا الماء ثم يغمس الكاهن طرف قطعة من القماش فيه ويلبس جباه المصلين .

على أن هذا اللقان الصغير كان في الماضي مستودعا يسمح للمصلين بالغطس فيه . ولكن هذه العادة أبطلت لما كان يصحبها من

هرج وضوضاء .

على أن المؤرخين في العصور الوسطى رويوا كيف كان الاحتفال بهذا العيد يجرى على ضفاف النيل نفسه وتشارك فيه الجماهير المصرية كلها أقباطا ومسلمين كما كان رجال الدولة يشاركون في ذلك . وقد كتب المسعودي عن الاحتفال بليلة الغطاس بعد أن شاهده بنفسه أثناء حكم الإخشيد محمد بن طغج . وقد أمر فأسرج من جانب الجزيرة وجانب القسطاط ألف مشعل غير ما أسرج أهل مصر من المشاعل والشمع . وقد حضر النيل في تلك الليلة آلاف من الناس المسلمين والنصارى ، ومنهم في الدور الدانية من النيل ومنهم على الشواطئ لايتناكرون ، ويحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكول والمشروب والملابس والآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي والعزف . وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب ويغطس أكثرهم في النيل ويؤمنون أن ذلك أمان من المرض ومبرىء من الداء . والطعام المعتاد أكله بعد الحضور من الكنيسة هو « القلقاس » والبرتقال واليوسفى .

٤ - أحد السعف :

واحد من أكثر الأعياد القبطية شعبية ، وهو تذكّار لما روي الإنجيليون عن دخول السيد المسيح إلى مدينة القدس - أورشليم . فقد دخلها في وداعة وتواضع راكبا أتاناً . وفرشت الجموع ثيابهم في الطريق ، وآخرون قطعوا أغصانا من الشجر وفرشوها في الطريق وأخذوا سعوف النخل وخرجوا للقاءه . ولما قرب عند متحدر جبل الزيتون ابتدأ كل جمهور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوت عظيم والذين تقدموا والذين تبعوا كانوا يهتفون قائلين : « مبارك الآتى باسم الرب » .

ومنذ مساء يوم السبت ، وفي الصباح الباكر يتوافد الأقباط على الكنيسة حاملين سعف النخل الأبيض وأغصان الزيتون والورد . ويطوفون بالكنيسة حاملين السعف مرمنين بالحنان شجية . وإلى وقت قريب كانت المواكب تطوف شوارع المدن والقرى ليلة الأحد حاملة السعف والشموع .

٥ - عيد قيامة السيد المسيح :

وهذا هو أعظم الأعياد المسيحية وأقدمها . وفيه يستعيد المسيحيون قيامة السيد المسيح فجر الأحد ، كما سجل ذلك الأيليون الأربعة ويسبق هذا العيد صوم لمدة ٥٥ يوما . ويحتفل به كالميلاد والغطاس مساء يوم السبت لنتهى القداس في الساعات الأولى من يوم الأحد ويجرى أثناء الاحتفال تصوير لحدث القيامة ، إذ تطفأ أنوار الكنيسة ويغلق باب الهيكل ليصبح كقبر المسيح المختوم ودخله يوجد بعض الكهنة والشماسة . ثم يعلن الكاهن من الداخل بصوت عال ثلاث مرات : المسيح قام - وذلك كما صنع الملاك في قبر المسيح .

حيث يطلب الشماس من الخارج أن تفتح الأبواب ليدخل ملك المجد «وحين يسأل الكاهن من الداخل» من هو رب المجد بجيئه الشماس : «هو الرب القوى ...» ويدفع باب الهيكل بقوة، وتضاء الأنوار، وتتردد ألحان الفرح والإنصار بقيامة المسيح، ويطوفون بأيقونة القيامة في الكنيسة حاملين الشموع والأعلام المرسوم عليها صورة القيامة.

وسب أهمية هذا الحدث، جعلت الكنيسة من كل أحد - تذكارا أسبوعيا لقيامة السيد المسيح.

٦ - الصعود :

يقول سفر أعمال الرسل : إن السيد المسيح ظل يظهر لتلاميذه طوال أربعين يوما بعد قيامته، ثم صعد إلى السماء.

وتحتفل الكنيسة به يوم الخميس الذي يكمل أربعين يوما بعد عيد القيامة :

٧ - حلول الروح القدس :

وهذا العيد تذكرا لما سجله سفر أعمال الرسل بشأن حلول الروح القدس على التلاميذ يوم الخمسين بعد عيد القيامة. أي بعد عشرة أيام من عيد الصعود.

الأعياد السيديّة الصغرى :

١ - عيد الختان :

خضع السيد المسيح للشريعة اليهودية، ولهذا أجريت له عملية الختان في اليوم الثامن بعد مولده، كما روى ذلك لوقا في الإنجيل الذي كتبه.

٢ - عرس قانا الجليل :

أصل هذا العيد رواه يوحنا في الإنجيل الذي كتبه، فلقد دعى السيد المسيح ووالدته إلى عرس في بلدة قانا. وحدث أن فرغ المشروب الذي كان يتناوله المدعوون، ويبدو أن أصحاب العرس وقعوا في الحرج. فطلبت أم المسيح منه أن ينقذ الموقف، فاستجاب لها وحول ماء كان في عدة جرار إلى عصير للكرم. فلما شرب ضيف الشرف أعلن أن هذا أطيب ما شربوه في تلك الليلة. وزال الحرج عن أصحاب العرس.

٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل :

هنا أيضا تأمر الشريعة اليهودية بأن يقدم المولود الذكر إلى الهيكل بعد أربعين يوما، وأن تقدم عنه ذبيحة زوج بعام أو فرسخي حمام. وقد تم ذلك كله. وفي الهيكل استقبله رجل بارتقى اسمه سمعان كان قد أوحى إليه أنه لن يموت قبل أن يعاين مسيح الرب. فما أن رآه قال : «الآن تطلق عبدك ياسيد حسب قولك بسلام ...»

٤ - خميس العهد :

في هذا اليوم اجتمع السيد المسيح مع تلاميذه في اليوم السابق لصلبه وأسس للكنيسة سر القربان ما تمارسه الكنيسة إلى اليوم في كل قداس.

وفي هذا الاجتماع أيضا قدم السيد المسيح قدوة لتلاميذه في التواضع والخدمة، إذ قام عن العشاء وخلع ثيابه وأخذ منشفة واثتر بها ثم صب ماء في مغسل وأبدأ يغسل أرجل التلاميذ ويمسحها بالمنشفة التي كان مشترا بها. ثم سألهم «اتفهمون ما قد صنعت بكم - أنتم تدعونني معلما وسيدا وحسنا تقولون لأنى أنا كذلك، فإن كنت وأنا السيد والمعلم قد غسلت أرجلكم فأنتم يجب عليكم أن يغسل بعضكم أرجل بعض لأنى أعطيتكم مثالا وكما صنعت أنا بكم تصنعون أنتم أيضا... وإن عملتم هذا فطوباكم إن عملتموه...»

ولذلك فإن من ضمن ممارسات هذا العيد أن يؤتى بماء في لقان وتلقى عليه الصلوات ثم ياتر الكاهن بمنشفة كما فعل السيد المسيح بالماء أرجل المصلين. ولقد سجل المقرري بعض ما كان يحدث في عهده في هذا اليوم فيقول «وعوام أهل مصر في وقتنا يقولون خميس العدس من أجل أن النصارى تطبخ فيه العدس المصفى... وكان في الدولة الفاطمية تضرب في خميس العدس هذا خمسمائة دينار تفرق في أهل الدولة... وأدركنا خميس العدس هذا في القاهرة ومصر وأعمالها من جملة المواسم العظيمة...»

٥ - أحد توما :

ويقع في الأحد التالي مباشرة لعيد القيامة. وتوما كان واحد من تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر. وحدث أنه لم يكن حاضرا مع الباقيين حين زارهم السيد المسيح بعد قيامته. فلما جاء قال له التلاميذ الآخرون : قد رأينا الرب. فقال لهم «لم لا أبصر في يديه أثر المسامير وأضع يدي في جنبه أو من» فبعد ثمانية أيام كان التلاميذ مجتمعين وتوما معهم. فجاء المسيح ووقف في الوسط ودعا توما ليتحقق من آثار المسامير والطعنة.

٦ - مجيء العائلة المقدسة إلى مصر :

جاء في الإنجيل الذي كتبه متى أن السيد المسيح وهو بعد صبي أخذته أمه وخطيبها يوسف النجار جاء إلى مصر لأن هيرودس النبي مزع أن يطلب الصبي ليهلكه. فقام وأخذ الصبي وأمه ليلا وانصرف إلى مصر ويقول كتاب السكسار القبطي وهو الكتاب الذي يضم سير القديسين وأعيادهم إن هذا اليوم هو من أعظم أعياد مصر الروحية لوجود السيد المسيح فيها. فلنحتفل به ونسر ونفرح فيه وقد وضعت الكنيسة لهذه المناسبة لحنا يتغنى فيه المصلون في هذا اليوم قائلين : «افرحي وتهللي يا مصر وكل بنيتها وكل تخومها... لأنه قد أتى إليك محب البشر».

وتقول الروايات إنه حين دخل السيد المسيح أرض مصر ارتجفت أوثانها وكانت تنكس لدى ظهوره أمامها. ويذكر المؤرخ بلاديوس الأسقف من رجال القرن الرابع الميلادي أنه ذهب بنفسه إلى إقليم الصعيد في منطقة الأشمونين حيث ذهب المسيح ورأينا هناك بيت الأوثان حيث سقطت جميع الأوثان التي فيه على وجوها عندما دخل المدينة.

وتوضح الكتب مسار الزائرين الكرام إذ دخلوا مصر من الشرق ومروا بالقرب من الزقازيق إلى مسطرد إلى سمند إلى البرلس إلى سخا ثم ساروا غربا إلى وادي النطرون حيث قامت الأديرة فيما بعد ثم جاءوا إلى عين شمس - المطرية واستظلوا بالشجرة المشهورة هناك. ثم إلى مصر القديمة وسكنوا المغارة الكائنة الآن بكنيسة القديس سرجيوس (أبو سرجة) وذهبوا بعد ذلك، جنوبا إلى الصعيد من المعادى حيث كنيسة السيدة العذراء كائنة الآن على شاطئ النيل، ووصلوا إلى البهنسا ثم إلى جبل الطير بالقرب من سمالوط وإلى الأشمونين ثم إلى القوصية ومير ومنها إلى جبل قسقام حيث قام فيما بعد الدير الشهير بالحرق. ويروى تاريخ هذا الدير أن العائلة المقدسة سكنت في بيت صغير بجوار مغارة بها بئر ماء جار، وتحول ذلك كله فصار ديرا للعبادة. ومن هذا المكان تلقت العائلة الأمر بالعودة إلى فلسطين بعد وفاة هيرودوس.

وتتملى الكتب يذكر الآيات والمعجزات التي جرت في كل مكان مر به السيد المسيح وتردد ذكر هذه الزيارة في كتاب «فضائل مصر» الذي كتبه عمر بن الكندي في عصر الدولة الإخشيدية إذ روى أن أسد بن موسى قال : إنه شهد جنازة مع ابن لهيعة، فرفع هذا رأسه ونظر إلى جبل المقطم وقال إن عيسى بن مريم مر بسفح هذا الجبل وعليه جبة صوف وقد شد وسطه بشريط وأمّه إلى جانبه.

٧ - التجلي :

تروى الأناجيل أن السيد المسيح أخذ من تلاميذه بطرس ويعقوب ويوحنا أخاه وصعد بهم إلى جبل عام منفردين وتغيرت هيئة قدامهم وأضاء وجهه كالشمس وصارت ثيابه بيضاء كالنور وإذا موسى وإيليا قد ظهرا لهم يتكلمان معه.

أعياد السيدة العذراء السبعة هي :

- ١ - البشارة لأمها بالحمل بها (٧ مسرى - ١٣ أغسطس).
 - ٢ - ميلادها (ابشنس - ٩ مايو).
 - ٣ - دخولها الهيكل (٣ كهيك - ١٣ ديسمبر).
 - ٤ - موتها (٢١ طوبة - ٣٠ يناير).
 - ٥ - صعود جسدها إلى السماء (١٦ مسرى - ٢٢ أغسطس).
- ويسبق هذا العيد صوم مدته ١٥ يوما من ١ - ١٥

- مسرى ٧ - ٢١ أغسطس) وهو صوم شعبي ويشترك في صومه في بعض النواحي الأقباط والمسلمون.
- ٦ - عيد تكريس أول كنيسة باسمها في مدينة فيلي بمقدونية - اليونان (٢١ بؤونة - ٢٨ يونيو).
 - ٧ - عيد ظهور السيدة العذراء بالزيتون من ضواحي القاهرة (٢٤ برمهاث - ٢ إبريل).

في مساء ٢ إبريل ١٩٦٨ أبصر عمال النقل في محل عملهم أمام كنيسة العذراء بالزيتون ظهور السيدة العذراء مضيئة بين قباب الكنيسة، فأخبروا كاهن الكنيسة بذلك وتالتى ظهور العذراء في الليالي التالية وحتى أوائل سبتمبر. وكانت في بعض الليالي مصحوبة بظهور حمامات مضيئة. وجاءت جموع غفيرة مسيحيين وغير مسيحيين تأتي لمشاهدة هذه الظهورات وتظل ترقب قباب الكنيسة طوال الليل. وصاحب ذلك حدوث معجزات متنوعة. وسجل هذا كله في تقارير صحفية وكتب كثيرة. وقد أمر البابا كيرلس السادس بالاحتفال بهذا العيد سنويا.

أعياد القديسين :

رتبت الكنيسة القبطية لكل يوم من أيام السنة تذكارا لقديس أو شهيد أو نبي من أنبياء العهد القديم وكما سبق القول - كتاب السكسار، وهي كلمة ذات أصل يوناني تعنى الجامع للأخبار. وقد صنف بانوب عبده محتويات السكسار في عدة مجموعات تضم كل منها عددا من القديسين - على النحو الآتى :

- ١ - يوم رأس السنة القبطية (تقويم الشهداء) أول توت - ١١ سبتمبر.
- ٢ - أعياد السيد المسيح، وقد سبق ذكرها.
- ٣ - أعياد السيدة العذراء، وقد سبق ذكرها.
- ٤ - أعياد الملائكة.
- ٥ - أعياد أنبياء العهد القديم.
- ٦ - أعياد تلاميذ السيد المسيح ورسله.
- ٧ - أعياد الشهداء.
- ٨ - أعياد بطاركة الكنيسة وأساقفتها.
- ٩ - أعياد الرهبان والعذارى والقديسات.
- ١٠ - يوم ختام السنة.

وقد حددت الكنيسة يوما معيناً لكل من هذه الأعياد وتلى سيرة المحتفل به من السنكار أثناء خدمة القداس ، وترنم الألحان التي تتضمن الإشادة بسيرته وجهاده وبالأعمال التي أنجزها . وذلك كي تكون قدوة لأفراد الشعب ومثلاً ومنة معاصرة دوماً . كما أن الكنيسة حرصت في اختيار فصول الكتاب المقدس التي تلى في القداس - حرصت على أن تكون هذه الفصول متناسقة مع العيد الذي نحتفل به ، ومعبرة عن الشخصية التي يجيء تذكراها في هذا اليوم .

على أن الاحتفال ببعض الأعياد يأخذ طابعاً شعبياً جماهيرياً ، خاصة في الأماكن التي جرت فيها أحداث حياة المحتفل به .

وفي هذا المكان غالباً ما تكون ثمة كنيسة قديمة أقيمت تخليداً لذكرى أحداث حياة ذلك القديس أو موقع استشهاد ، أو مكان إقامة الكنيسة القديمة التي تحمل اسمه .

وفي التاريخ المحدد للاحتفال بهذا القديس ، يحضر الأفراد تبعاً لزيارة هذا الموقع التذكاري والتبرك به ، كما أن الكثيرين قد يقيمون في المكان طوال أيام الاحتفال - إما في أماكن معدة لذلك ، أو في الخيام إذا كانت توجد منطقة خلاء حول الكنيسة .

وتستمر مدة هذه الاحتفالات في أغلب الأحيان سبعة أيام . كما هو الشأن بالنسبة للست دميانة أو مارجرجس . ولكن بعضاً آخر يستمر ثلاثة أيام . وهناك أعياد يبدأ الاحتفال بها في المساء وتستمر حتى صباح يوم العيد وحسب .

وشهد اليوم الأخير من مدة « المولد » احتفالاً خاصاً ، وتعتبر الليلة السابقة على يوم العيد « الليلة الكبيرة » وكثير من الحاضرين يظلون ساهرين طيلة الليل حتى الصباح .

وفي كل يوم من أيام هذه الفترة يقام قداس في الكنيسة - أو أكثر . وتجرى مسيرات احتفالية داخل الكنيسة أو خارجها ، تحمل فيها أيقونة القديس المحتفى به .

وثمة مظاهر عدة غالباً ما تصحب زيارة المحتفلين في « المولد » :

- ١ - يقف هؤلاء الزوار أمام أيقونة القديس وينشدون « التمجيد » المخصص له ، الذي يتحدث عن صفاته وجهاده وشجاعته .
- ٢ - كثير من الزوار يكونون قد ألفت بهم ضائقة أو مرض فيتوسلون إلى الله بشفاعته هذا القديس كي يخفف عنهم ما أصابهم . وغالباً ما يصحب ذلك نذر يتعهدون بالوفاء به في كنيسة القديس أثناء الاحتفال بعيدة . قد يكون النذر نقوداً يتبرعون بها للفقراء أو الكنيسة ، أو ذبائح يوزعون لحومها على المحتاجين .
- ٣ - ويعتقد الكثيرون في قدرة هؤلاء القديسين على التوسل لشفاء

الأمراض المستعصية ، أو إخراج الأرواح الشريرة من نفوس المصابين ومن أجسادهم . ويكثر هؤلاء على الخصوص في احتفالات مارجرجس بعيت دمييس .

٤ - وتصحب الإقامة بمنطقة « المولد » أنشطة وأماكن للترفيه . في الخيام تقام القهاوى والمطاعم والمحال لشراء ما يحتاجه الزوار من طعام متنوع وعلى الخصوص تلك المحال التي تبيع التذكارات التي يشتريها الزوار كباراً وصغاراً ويحتفظون بها تيمناً بهذه الزيارة . وتظهر في هذا المجال المحلات التي تعرض « أهرامات » الحمص وكميات الحلوة ، التي يعتبر شراؤها والتهاذي بها بعد العودة من مراسم الزيارة . حتى إن الأمثال الشعبية ربطت بين العودة بالحمص والنجاح في العمل . فيقال لمن لا يحقق من عمل ما فائدة إنه « طلع من المولد بلا حمص » أو أنه جأى من المولد ليد ورا ويد قدام .

ومن الواضح أن هذا المظهر عام على جميع « الموالد » المصرية ، قبطية كانت أو إسلامية .

ونورد هنا بعض أمثلة للاحتفالات بأعياد بعض القديسين :

القديس مينا أو مارمينا (ماركلمة سرياني تعنى السيد) بمريوط . . كان جندياً في الجيش الروماني في القرن الثالث الميلادي . وفي نقيوس التي هي الآن قرية إيشناى بقرب كفر الزيات بمحافظة كفر الشيخ وترك الجندية ليصير راهباً ثم استشهد في عصر دقلديانوس . ودفن في مريوط . ويجوار قبره كان يوجد نبع كان ماؤه يشفى الأمراض . وكان الحجاج يأتون إليه من كل مكان ، ويأخذون من ماء النبع في الأواني الفخارية التي عليها رسم مارمينا ويعودون إلى بلادهم . وقد وجدت آثار هذه الأواني في أقصى بلاد الإمبراطورية الرومانية . ثم بنيت كاتدرائية عظيمة على قبر القديس كرسها البابا أثناسيوس في القرن الرابع ، يوم ١٥ بؤونة (٢٢ يونيو) طبقاً لما ورد في السنكار . ومع ازدياد الزائرين ، أقيمت كنيسة كبيرة بشرق الأولى . وصار مزار مارمينا من أشهر أماكن الحج المسيحي على مدى قرون عديدة . وكانت زيارته توضع في مسار حجاج القدس ، يأتون إليه بعد زيارتها . وقد توقفت هذه الزيارات جزئياً في القرنين التاسع والعاشر ولكنها استؤنفت في القرن الثاني عشر .

ومع بداية القرن العشرين ، أجريت في الموقع حفائر لاكتشاف آثاره القديمة ، وتأسست في الإسكندرية جمعية باسم مارمينا ، واستؤنفت الزيارات خاصة في يومى ١٥ بؤونة و ١٥ هاتور (٢٤ نوفمبر) وهو تاريخ استشهاد .

وفي السنوات الأخيرة بدأ البابا كيرلس السادس بناء دير في المكان ، ووضع أساسه يوم ٢٧ نوفمبر ١٩٥٩ . وقد دفن هذا البابا في

الكنيسة الجديدة التي أنشئت هناك .

وقد صار هذا الدير بكنائسه العديدة مزارا للجموع التي تغد إليه في أغلب أيام السنة .

القديسة دميانة أو الست جميانة - بلفاس :

وتقع الكنيسة المماة باسمها في دير « البرارى » في مكان كان يسمى « وادى السبان » ويقع شمال بلدة بلفاس التابعة لمحافظة الدقهلية .

ولقد استشهدت هذه القديسة أيضا في القرن الثالث مع أبيها مرقس الذي كان حاكم الإقليم وكذا مع أربعين فتاة كن صديقات لها . وقد أقيمت كنيسة ضمت أجسادهن في القرن الرابع يحتفل بتذكار تكريسها يوم ١٢* بنس (٢٠ مايو) .

وخلال الأسبوع السابق على هذا اليوم تحتلى المنطقة بالخيام البيضاء التي يقيم فيها الزائرون ، كما تأتي في كل يوم أفواج كبيرة لزيارة المكان . ويروى الكثيرون أنهم يرون حمامة بيضاء تخرج من الكنيسة التي تضم أجساد القديسات .

مارجرجس بميت دمسييس :

طبقا لما ورد في السنكسار ، ولد هذا القديس سنة ٢٨٠ م وكان ضابطا في الجيش الرومانى . واستشهد عام ٣٠٣ م في عهد دقلديانوس ويقع عيد استشهاده يوم ٢٣ برمودة (١ مايو) . ويحتفل بتذكار هذا الشهيد ببلدة ميت دمسييس التي تقع على بعد عشرة كيلو مترات شمال ميت غمر على فرع دمياط . وفي هذا المكان كان يقوم دير على اسم السيدة العذراء - ولذلك قصة . فقد حدث يوما أن توقف قارب آت من القدس في ذلك المكان ، ولما حاولوا أن يجعلوه يبحر عجزوا . وتقول القصة إن مارجرجس ظهر في حلم لرئيس الدير وأعلن له أن الزوار يحملون جزءا من جسده في صندوق ، وطلب إليه أن يأخذه منهم ويقيم كنيسة يضع فيها هذا الجزء من جسده الذي تحمل العذاب حتى الاستشهاد . وفي عام ٣٢٠ م أقيمت الكنيسة . ثم بنيت كنيسة جديدة عام ١٨٨٠ م وتواصلت التجديدات في كنائس المكان حتى اليوم . ويروى الزوار أنهم يرون وسط حلقات البخور المتصاعد إلى قبة الكنيسة في المساء - يرون مارجرجس في صورته التقليدية فارسا على صهوة جواد أشهب (بيرجس) في أنحاء الكنيسة .

ويشتهر « مولد » مارجرجس لدى القبط والمسلمين بما يحدث فيه من شفاء للأمراض المستعصية وطرد الأرواح الشريرة التي تلبس بعض الأشخاص . وهم يستلقون في ثياب بيضاء في صحن الكنيسة وتجري عليهم الصلوات .

الخمسة الابناء وامهم الست رفقة في سنباط :

ويقوم زوار احتفالات مارجرجس في ميت دمسييس ويعبرون النيل إلى الشاطئ الغربى حيث تقع قرية سنباط وذلك لزيارة الست رفقة وابنائها الخمسة .

هؤلاء كانوا من سكان قوص في أقصى الصعيد ، وكان الأكبر فيهم - أغاثوس ، كما يقول السنكسار مقدم بلده ومحبوبا من الكل . وأثناء اضطهاد المسيحيين أعلنوا إيمانهم المسيحى بعد أن وزعوا أموالهم على المساكين فتعرضوا لعذاب شديد . ورحلهم الوالى إلى الإسكندرية لئلا يستميلوا الناس إلى إيمانهم ، لأنهم كانوا محبوبين من كل أحد وآمن بسببهم كثيرون وضحوا بحياتهم .

وفي الإسكندرية تواصل تعذيبهم إلى أن استشهدوا واحدا بعد الآخر وأمهم تشجعهم إلى أن لحقت بهم - ثم نقلت أجسادهم إلى سنباط وأقيمت حولها كنيسة يقصدها الزوار . ويقع عيد استشادهم يوم ٧ توت (١٧ سبتمبر) .



تتقدم ادارة الموسوعة بالشكر والعرفان
للجمعية الجغرافية المصرية ومركز الفنون الشعبية
بالقاهرة ومتحف الأقصر للآثار المصرية وكل من
ساهم فى تسهيل مهمتنا الاعلامية فى اصدار هذا
الكتاب الذى يساهم بدوره فى نشر الوعى والانتماء
لبلدنا الحبيب .

رقم الايداع ٩٤/٧٠٥٦

I.S.B.N

977- 234- 045- 3

طبعتم بمطابع شركة دار الاسكندرية للطباعة
والنشر



الهيئة العامة للاستعلامات

